



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

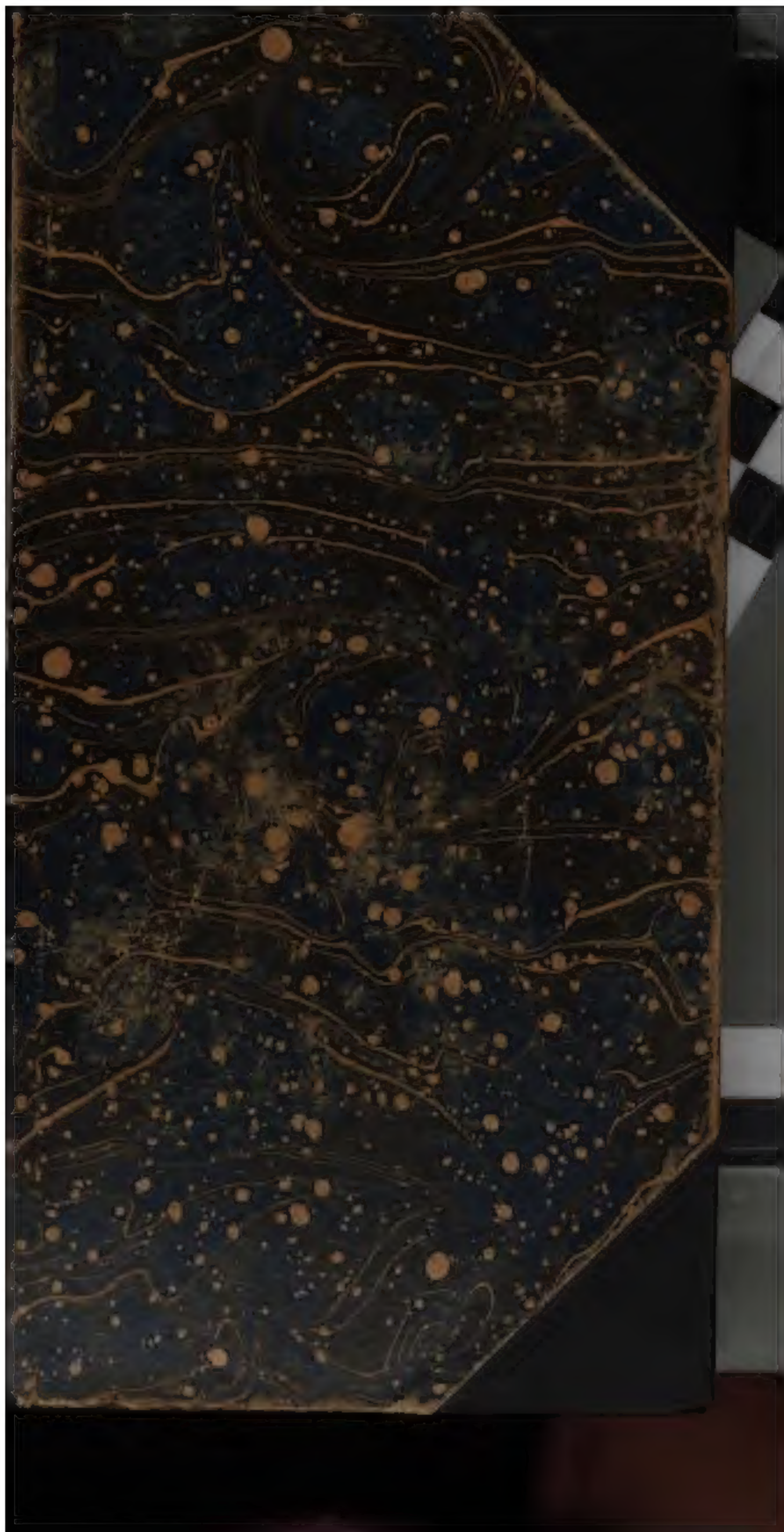
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.





STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

2



Goethes
" **Sämtliche Werke**

in 36 Bänden.

Mit Einleitungen von Karl Goedeke.

Dreißigster Band.

Inhalt:

Propyläen. — Zur Kunst.



Stuttgart 1895.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung

Nachfolger.

Bei

832.62
JG 58
v. 30
767247

I n h a l t.

	Seite		Seite
Propyläen.		Galerie zu Shakspeare von Rehsch	305
Einleitung in die Propyläen	1	Glasmalerei	306
Ueber Laokoön	18	Charon, als Preisaufgabe	306
Der Sammler und die Seinigen	28	Jahns Ornamente und Gemälde	316
Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke	81	Jakob Roux über die Farben	380
Philostrats Gemälde und Antik und Modern:		Myrons Ruh	331
Philostrats Gemälde	87	Anforderung an den modernen Bildhauer	388
Antik und Modern	132	Blüchers Denkmal	341
Nachträgliches zu Philostrats Gemälden	139	Die Externsteine	345
Fernerer über Kunst.		Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeschlagen	349
Von deutscher Baukunst	145	Berein der deutschen Bildhauer	355
Verschiedenes über Kunst	153	Denkmale	358
Baukunst	161	Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen	359
Material der bildenden Kunst	164	Rauchs Basrelief am Piedestal von Blüchers Statue	364
Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil	165	Granitarbeiten in Berlin	365
Von Arabesken	170	Der Markgrafenstein	366
Ueber Christus und die zwölf Apostel nach Raphael von Mark Anton	173	Plastische Anatomie	367
Joseph Bossi über das Abendmahl Leonardos da Vinci	178	Borbilder für Fabrikanten und Handwerker	374
Julius Cäsars Triumphzug von Mantegna	209	Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule	377
Polignots Gemälde in der Lesche zu Delphi	228	Verzeichniß der geschnittenen Steine in dem königlichen Museum der Alterthümer zu Berlin	378
Kupferstich nach Tizian	249	Hemsterhuis-Gallizini'sche Gemmensammlung	381
Fischbeins Idyllen	252	Notice sur le Cabinet des Médailles etc.	384
Handzeichnungen von Goethe	269	Münzkunde der deutschen Mittelzeit	388
Skizzen zu Castis redenden Tieren	273	Von deutscher Baukunst	389
Blumenmalerei	277	Herstellung d. Straßburger Münzlers	395
Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände	282	Pentazonium Vimariense vom Oberbaudirektor Coudray	396
Kunstsdael als Dichter	289	Architektur in Sizilien	399
Gérards historische Porträts	293		

	Seite		Seite
Kirchen, Paläste und Klöster in Ita-		Ueber einige Umrisse aus Wests	
lien von Ruhl	402	Phlades und Orest	453
Das altrömische Denkmal bei Igel,		Judas und Kompagnie nach Rem-	
unweit Trier	404	brandt	454
Der Tänzerin Grab	412	Von den oft nur scheinbaren Fehl-	
Homers Apotheose	417	schlüssen des Phhysionomisten .	455
Roma sotterranea di Antonio		Ein Kopf nach Raphael	456
Bosio Romano	419	Ein zweiter Kopf nach Raphael	457
Zwei antike weibliche Figuren . .	420	Klopstock	458
Reizmittel in der bildenden Kunst	422	Homer nach einem in Konstan-	
Fischbeins Zeichnungen des Am-		tinopel gefundenen Bruchstück	458
mazzaments der Schweine in Rom	423	Rameau	460
Danae	424	Drei weibliche Silhouetten . .	460
Beispiele symbolischer Behandlung	425	Phhysionomie des Knochenbaus .	462
Rembrandt der Denker	426	Tierschädel	463
Georg Friedrich Schmidt	428	Ein Thorenkopf	466
Vorteile, die ein junger Maler haben		Scipio	466
könnte, welcher sich zu einem Bild-		Titus	467
hauer in die Lehre gäbe	429	Tiberius	467
Zu malende Gegenstände	430	Brutus	468
Ueber den Dilettantismus	431	Cäsar	469
Inhang.		Ueber die bildende Nachahmung des	
Verschiedene Aufsätze und Ab-		Schönen	470
handlungen zur Kunst.		Ueber Majolika-Gefäße	474
Phhysionomische Fragmente:		Leben und Tod der heiligen Geno-	
Von der Phhysionomie überhaupt	451	veva	480
Einige Gründe der Verachtung und		Albrecht Dürers christlich-mytho-	
Verspottung der Phhysionomie	452	logische Handzeichnungen . . .	483

Sinleitungen.

Propyläen.

Es war Goethe und seinem Kunstfreunde Meyer schon längere Zeit zum Bedürfnis geworden, eine Zeitschrift zur Verfügung zu haben, um ihre Kunststudien zu veröffentlichen und zugleich zusammen zu halten. Da Schillers Horen eingingen, so schufen sie eine periodische Schrift, die Propyläen, die von 1798 bis 1800 in drei Bänden zu je zwei Hefen erschien und dann wegen mangelnder Teilnahme aufgegeben werden mußte. Die Herausgeber wollten sich, wie Goethe in der Einleitung bekennt, möglichst wenig vom klassischen Boden entfernen, obwohl sie anerkannten, daß die den Griechen natürliche Vollkommenheit den Neueren unerreichbar sei. Die Gefahr der Einseitigkeit sollte durch Verbindung von mehreren Gleichdenkenden vermindert werden, bei denen Abweichungen im einzelnen stattfinden konnten, im ganzen und in den Hauptpunkten aber Uebereinstimmung voraussetzen sei. Wenn eine Disharmonie der Ansichten mit einem Teile des Publikums auch nicht vermieden werden könne, so werde man bei den Herausgebern doch immer Beharrlichkeit auf einem Bekenntnisse antreffen. Die Hauptforderung an den Künstler bleibt immer, daß er sich an die Natur hält, mit der er jedoch nur wetterfern kann, wenn er ihr die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, wenigstens einigermaßen abgelernt hat. Aber aus dieser Schatzkammer der Stoffe soll er nur das Bedeutende, Charakteristische, Interessante wählen und den Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung, in welchem die Natur ihr Bestes niederlegt, nicht überschreiten. Wer zu den Dingen nicht klar spricht, redet auch nicht zum Gemut. So muß der mechanischen Arbeit, die durch irgend

ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt und dem Werke Dauer verschafft, die sinnliche Behandlung vorausgehen, welche das Werk dem Sinne faßlich, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich macht, und diese setzt wiederum die geistige Behandlung voraus, die den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange ausarbeitet und die untergeordneten Motive findet. Dabei wird nicht verkannt, daß die Richtung des Zeitgeschmacks, wie es die Geschichte leider bestatigt, der Ausübung dieser idealen Kunst hinderlich werden könne, wie sich denn auch die Neueren, trotzdem sie die Alten ihre Lehrer nennen und ihren Werken eine unerreichbare Vollkommenheit zugestehen, dennoch in Theorie und Praxis von ihren Maximen entfernen; sie vermischen die verschiedenen Arten der Kunst und streben nach Naturwirklichkeit, statt nach Naturwahrheit zu streben. In diesem Sinne und auf diesem Gebiete sollten die Propylaen wirken, doch auch die Theorie und Kritik der Dichtkunst sollte nicht ausgeschlossen sein. Indes fand sie keine eingehende Berücksichtigung. Der Geist des Idealismus widerspriebte der Zeit, die sich, der romantischen Stromung gemäß, auf das Phantastische und Formlose wendete, so daß die weimarischen Kunstfreunde sich wie auf einen verlorenen Posten gestellt sahen und zwar sich nicht in ihren Gesinnungen änderten, aber ihre Thätigkeit einstweilen einstellten. Goethe selbst hat außer dem 'Sammler', 'Wahrheit und Wahrscheinlichkeit', der Uebersetzung von Tibertots Versuch über die Malerei und der Einleitung nur noch den Aufsatz über Laokoön beigezeichnet, der eine äußere Veranlassung hatte. Der aus Italien heimkehrende Archäolog Hirt brachte im Sommer 1797 einen Aufsatz über diesen vielbesprochenen Gegenstand mit nach Weimar, den Goethe las und Schiller in die Horen aufnahm. Die Lehren Winckelmanns und Lessings von der edeln Einfalt und stillen Größe in Stellung und Ausdruck, von der Schönheit als vorzüglichstem Kennzeichen und höchstem Gesetze griechischer Kunst wurden darin auf das entschiedenste bestritten, und im Gegensatz zu der Annahme jener, der Künstler, der den Laokoön bildete, habe wegen der Regeln seiner Kunst den Moment des Schreies, das er beim Rugil erhebt, vermieden und den Ausdruck vom Schreien zum Seufzen herabgestimmt, wird hier gelehrt, der Künstler habe vielmehr den Moment des höchsten Grades von Ausdruck gewählt und hebe erst da an, wo der Dichter aufhore;

Laokoön könne nicht mehr schreien, da er im höchsten Augenblick des Todeskampfes dargestellt sei und im nächsten tot zusammenstürzen müsse. Nicht die Schönheit sei das höchste Gesetz der antiken Kunst, sondern 'die Individualität der Bedeutung, Charakteristik, der in jeder Vorstellung, in jeder Figur alle übrigen Gesetze untergeordnet' seien. Einer solchen Erschütterung des Idealismus in seinen Grundfesten konnte Goethe nicht ruhig zusehen. Er schrieb dagegen seinen Laokoön, mit dem die Propyläen eröffnet wurden. Er halt, obwohl die Forderungen des Idealismus durch die Laokoöngruppe als erfüllt betrachtend, eine gewisse Mitte zwischen Hirt und den von diesem bekämpften Annahmen, da er die Stellung aus physischen Gründen erklärt, indem der Biß der Schlange und das augenblickliche Gefühl der Wunde die ganze Bewegung des Vaters verursache, das Zucken des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel und die Bewegung des Hauptes, wobei denn auch die väterliche Neigung für die Kinder mitwirke, so daß physische und moralische Motive in der ganzen Gruppe und in jeder einzelnen der drei Figuren erkennbar seien. Er leitet dabei die Vorstellung auf das dramatische Gebiet hinüber und erkennt in den beiden Söhnen die Motive des Mitleids und der Furcht, im Vater das des Schreckens im höchsten Grade. — Hirt blieb die Entgegnung nicht schuldig, und Schiller war so gerecht, dieselbe in das letzte Heft der Horen aufzunehmen, obwohl 'sein höchst beweglicher und zarter Idealismus am weitesten von Hirts Dogmatik abstand'.

Im November 1798 arbeiteten Goethe und Schiller einen Stoff gesprächsweise gemeinschaftlich durch und schematisierten ihn zu einer kleinen Komposition. Es war 'der Sammler und die Seinigen', ein kleines Familien-gemälde in Briefen, das zur Absicht hatte, die verschiedenen Richtungen, welche Künstler und Liebhaber nehmen konnten, wenn sie nicht aufs Ganze der Kunst ausgehen, sondern sich an einzelne Teile halten, auf eine heitere Weise darzustellen. Die Ausführung verzögerte sich aber wider Erwarten. Da es am Ende nur darauf ankam, die wichtigsten Punkte anzuspüren, so schloß Goethe im Mai 1799 ab und ließ den Briefroman im zweiten Heft des zweiten Propyläenbandes 1799 erscheinen. Er schreibt, wie in seinen Äußerungen an Meyer, so in seinen Briefen an Schiller diesem vielen

Anteil an dem Inhalt und der Gestalt der Arbeit zu, und Schiller erkennt darin das heiter und kunstlos ausgegossene Resultat eines langen Erfahrens und Reflektierens, das auf jeden irgend empfänglichen Menschen wunderbar wirken müsse. Der Gehalt sei nicht zu übersehen, eben weil so vieles Wichtige nur zart, nur im Vorübergehen angedeutet werde. Die Aufführung der Charaktere und Kunstrepräsentanten habe dadurch noch sehr gewonnen, daß unter den Besuchern keine in das Nachwerk passe, welches nachher aufgestellt werde. Nicht zu erwähnen, daß der kleine Roman dadurch poetisch an Reichtum gewinne, so werde auch dadurch philosophisch der ganze Kreis vollendet, welcher in den drei Klassen des Falschen, des Unvollkommenen und des Vollkommenen enthalten sei. Beide hegen große Erwartungen über die Wirkung; Schiller meinte, sie könne derjenigen der Xenien ähnlich werden. Dem widersprach schon die Einkleidung, welche in bestimmten Kunstliebhabern die Stufen der unvollkommenen Kunst genetisch behandelt, den trockenen Nachahmer oder Abschreiber der Natur, den Skizzenisten, der sich mit dem geistreichen Entwurf begnügt, und den Charakteristiker, der die Forderungen des Gemüths abweist. Letzterer, der mit den Hauptsätzen Hirts über Laokoon wortlich ausgestattet ist, wird im fünften Briefe sehr eingehend geschildert und im sechsten mit Schillers Dialektik so in die Enge getrieben, daß er davonläuft. Diese beiden Briefe bilden den eigentlichen Kern und enthalten eine Art von Kriegserklärung gegen Berlin, sie allein konnten geeignet sein, dort Wirkung zu machen. Aber man schwieg dort. Der siebente Brief schildert in satirischen Zügen die gewöhnlichen Galeriebesucher, die Bruden, die das Nackle verabzäumen; die Zerstreuten, die ihre Gedichte vorlesen und die Bilder nicht beachten; die Gelehrten, denen das unrichtige Kostüm mit den übrigen Anachronismen widriac Eindrucke macht, und dergleichen leere Beschauer, deren Masse die Masse des Publikums bildet. Im achten, letzten Briefe werden dann sechs Fächer aufgestellt und darin die Eigenschaften bezeichnet, welche die Mängel des Künstlers enthalten, wenn ihn die Natur darauf beschränkt, aber Fehler werden, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung verharret. Erst wenn alle verbunden wurden, kann der wahre Künstler, der wahre Liebhaber erwachsen. Diese sechs Klassen bilden der Nachahmer mit seiner falschen Natürlichkeit, die Imaginanten (Phanto-

misten, Phantasmisten, Rebulisten u. s. w.), die ohne Realität sind, nirgends ein Dasein haben und Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit entbehren; die Charakteristiker, die wegen ihres scheinbaren Rechtes, durch Beschränkung der Kunst, weit mehr schaden als die zweite Klasse, und gegen welche die Fehde nicht aufgegeben werden soll: viertens die Undulisten, die das Reichere und Gefällige ohne Charakter und Bedeutung lieben, wodurch dann zuletzt höchstens eine gleichgültige Unmuth entsteht; fünftens die Kleinkünstler (Miniaturisten), die mit der größten Sorgfalt einen kleinen Raum auspunktieren und unverachtliche Eigenschaften besitzen, über die der wahre Künstler auch gebieten, bei denen man aber nicht stehen bleiben soll, endlich sechstens die Skizzisten, die, weil sie unmittelbar zum Geiste sprechen, den Unerfahrenen leicht gewinnen, den äußern Sinn aber nicht befriedigen, weil sie sich um Zeichnung, Proportion, Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Uebereinstimmung und Ausführung nicht bekümmern. Während es die eine Hälfte dieser Klassen zu ernst, streng und angstlich nimmt, nimmt es die andre zu leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen. Die Verbindung je zweier dieser Klassen bildet eines der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, der Wahrheit, Schönheit und Vollendung, was in einem Schema vorgezeichnet wird

Der Kunst.

Die kleineren Aufsätze, welche Goethe gelegentlich über Baukunst, Bildhauerei, Malereien und verwandte Dinge schrieb, umfassen einen Zeitraum von sechzig Jahren, und es wurde nicht auffallen, wenn zwischen den frühesten und spätesten Verschiedenheiten der Grundanschauungen angetroffen würden. Eigentliche Widersprüche finden jedoch nicht statt, so daß auch hier die Entwicklung eine stufenweis folgerechte ist. In seinen frühen Jahren hatte er bei Deser das manierirte Alterthum kennen lernen und ohne viel Wahlen sich angeeignet. Er ehrte in der Baukunst z. B. vom Horen saagen die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen und war ein abgeflagter Feind der verworrenen Willkürlich

keiten gotischer Verzierungen. Unter der Bezeichnung gotisch häufte er alle synonymischen Mißverständnisse, die ihm von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppelm, Aufgeklüftem, Ueberladnem jemals durch den Kopf gegangen waren. Wie war er überrascht, als er 1770 zum erstenmale eines der bedeutendsten Bauwerke des gotischen Stils, das Straßburger Münster, sah und statt alles dessen, was er sich eingebildet, nun tausend Einzelheiten in Harmonie, das Notwendige schon gebildet, die ungeheuren Massen leicht und doch für die Ewigkeit hingestellt sah. Da emporste sich sein Gefühl gegen die Welschen, deren Kunst vom Genius der Alten, dem grabentstiegnen, gefesselt erschien, die nicht fühlten, nur maßen; die Nachahmer, aber keine Schöpfer des Notwendigen und Wahren sein konnten, die nur den Schein vom Schönen und Wahren suchten, Säulen einmauerten, aus Säulenreihen Säulengänge bildeten, die nirgend hin- noch herführten. Er wandte sich nun mit dem Feuer der Jugend zum 'Gotischen', aber wollte den Namen nicht gelten lassen, da dieser Stil der deutsche, da er unser Stil sei, der das Wesen unsrer Gebäude, die Flächen, deren Höhe und Dehnung einformig zu werden gedroht, durch Bermannigfaltigung zur Kunst erhoben. Eine Empfindung schafft alles zum charakteristischen Ganzen. 'Aber diese charakteristische Kunst, die einzig wahre, hat Gräde, und Erwin von Steinbach steht unangefochten auf dem höchsten. In seinem Werke ist das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse zu erkennen, wirkend aus starker, rauber, deutscher Seele.' Dies Gefühl des Vaterländischen zucht ihn auch zu dem 'männlichen Albrecht Durer' und läßt ihn spottisch auf 'unsre geschmuckten Puppenmaler' hinsehen, die 'durch theatralesche Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Weiber gefangen haben'. Er zeigt sich 'durch die weiche Lehre neuerer Schönhheitslei für das bedeutende Rauhe nicht verärrtelt'. Auch in den Fragmenten (nach Falconet u. s. w.) hält er das Nationelle noch für das wichtigste Element der Kunst und rechtfertigt Rubens und Rembrandt gegen ihre Tadler mit dem Charakteristischen ihres Volkes und ihrer Zeit. Welch bedeutenden Einfluß jene Aphasodie über das Straßburger Münster auf die deutsche Litteratur im achtzehnten Jahrhundert gehabt hat, erinnert man sich leicht, wenn man die Wirkung des aus demselben Geiste geborenen Vag von Verlichingen sich vergegenwärtigt.

Das nationale Element wurde ungleich mehr dadurch gekraftigt, als durch Klopstocks wesen- und gegenstandslosen Patriotismus. Von einer Einwirkung Windelmanns und Lessings läßt sich nichts darin erkennen, ja Goethe setzt sich gegen ihre Lehren in offenbaren Widerspruch. Aber überblickt man Goethes Totalerscheinung, so konnte ihm der patriotische Standpunkt in Sachen der Kunst wohl als Ausgang zu weiterer Entwicklung dienen, nicht aber als einziger und ausschließender genügen. Jahrelang äußert er sich nicht wieder über Kunst; er sammelte Kupferstiche aller Schulen, zeichnete, ohne große Ansprüche an sich zu stellen, und war mit Lessers Leistungen noch sehr zufrieden. Erst die italienische Reise erhöhte seinen Standpunkt und erweiterte seinen Blick. Ihm ging dort zum erstenmale der Begriff 'wahrer Kunst' auf, und er suchte ihren Werken mit allen Mitteln der Reflexion und der Technik beizukommen. Er fand nun, daß 'alle nordischen Kirchenverzierer ihre Größe in der multiplizierten Kleinheit' suchen, daher denn 'Ungescheuer' entstanden wie der Mailänder Dom; er fand ferner, daß 'der Künstler sich durch das Material bedingt sehe, und der in seiner Art der Trefflichste sein werde, der seine Erfindungen gleichsam in der Natur der Materie mache, wie die Alten gethan'. Und seitdem lassen ihn die Alten nicht wieder los. 'Sie sind in dem ganzen Kunstfache unsre Meister', selbst in der Malerei, wie er sie in Pompeji hatte kennen lernen, er zeigt das, gleichsam am Geringsten, an der Arabeske, der er nur den geringsten Platz in der Kunst anweisen will und die er als eine Ersparnis an Kunst bezeichnet; aber selbst in diesem Geringen entfaltet er die vollendete künstlerische Durchbildung des Altertums, da diese Blumen, Ranken und Figuren von Künstlern der Landstädte gemalt seien, um die einfarbige Wand freundlicher zu machen, in welche mythologische Stücke, die man von bessern Künstlern der größeren Städte erworben, auf Tafeln eingelassen worden. Gegen diese Mittelstücke bewegen sich die leichten Züge der Arabeske und stehen damit in heiterer Harmonie. Er ist aber nicht gerade unbillig gegen Neuere und erkennt in Raphaels Christus und den zwölf Aposteln 'glückliche Erfindung, bequeme und leichte Ausführung, Gestalten, die, ohne einander zu gleichen, innere Beziehung aufeinander haben'. Zwar erkennt er Raphael nicht 'aus dem Material, in dem er arbeitete', der Farbe, aber er bezeugt, daß die

Altan stets und bis ins Kleinste richtig gezeichnet sind, ja er entdeckt in den Altan, die sich bei Christus an Arme und Leib schlangen, während Christus selbst mit erhobenen Händen erscheint, so daß er die Gewänder eben hat fallen lassen müssen, 'ein Beispiel von dem schönen Kunstmittel, die kurz vorhergegangene Handlung durch den überbleibenden Zustand der Altan anzudeuten'. Eines der Hauptresultate, das er bald nach der Heimkehr aus Italien in Wielands *Merkur* (1789 Febr.) aussprach, war die Unterscheidung der drei Kunststufen: die einfache Nachahmung der Natur, die auf ruhigem Dasein und liebevoller Gegenwart beruht, für sahne aber beschränkte Naturen paßt, angenehme aber beschränkte, meist leblose Gegenstände wählt, doch hohe Vollkommenheit in der Beschränkung nicht ausschließt. Sodann die Manier, die sich einen besondern eigenen Ausdruck für die Natur schafft und am geschicktesten bei Gegenständen angewandt wird, die in einem großen Ganzen viele kleine subordinirte Gegenstände enthalten. Goethe schließt den Tadel aus dem Begriff aus und beareibt unter der dritten Bezeichnung, Stil, das Höchste, was die Kunst vermag. 'Stil entsteht, wenn die Nachahmung der Natur dahin gelangt, die Eigenschaften der Dinge genau zu kennen, die Reihe der Gestalten überseht und die charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzunehmen weiß.' 'Stil ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, in sofern es uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Gestalten zu erkennen.' Als Goethe diese Erläuterungen gab, hatte er die Absicht, seine Kunstausbeute von der italienischen Reise nach und nach vorzulegen, und nur für diese Mitteilungen schickte er eine Verständigung über jene drei Begriffe voraus. Die Mitteilungen wurden nicht fortgesetzt, da das politische Interesse alle übrigen zurückdrängte. Goethe schwieg jahrelang über Kunst und gab sich naturwissenschaftlichen Untersuchungen hin, doch ohne die Kunst ganz darüber aus den Augen zu verlieren. Erst die engere Verbindung mit Heinrich Meyer, der ihm den technischen und eigentlich antiquarischen Teil näher brachte, und mit Schiller, mit dem er das Ideelle durchsprach und durcharbeitete, führte ihn wieder spezieller auf dieses Gebiet, da er's dann in den Aufsätzen, die er in den *Propyläen* veröffentlichte (*Paoloon*, *Sammler*, *Minerlunnen* zu *Tidrot* u. s. w.), und in dem Schema über den *Dilettantismus* umfassend behandelte. Namentlich ist

der gemeinschaftlich mit Schiller und Meyer bearbeitete, wenn auch nur schematisch behandelte Aufsatz über den Dilettantismus von außerordentlicher Tiefe der Erfahrung eingegeben und kann noch gegenwärtig zur Sonderung aller Kunst-erzeugnisse nach ihrem relativen Werte dienen. Es war gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts die ausgesprochene Aufgabe der drei Befreundeten, den alten Rüst subjectiver Ansichten auszufegen und der litterarischen und künstlerischen Mittelmäßigkeit den offenen Krieg zu erklären. Dazu dienten die Aemien, die Horen, die Propylaen, die eigenen positiven Leistungen Goethes und Schillers und die Preisaufgaben, die von Goethe und Meyer ausgingen, an denen aber auch Schiller theilnahm. So wurden von 1799—1805 sieben Aufgaben gestellt und ebensoviele Ausstellungen gehalten. Die Gegenstände waren meistens der griechischen Heroenzeit entlehnt, Paris und Helena, Hector und Andromache, Achill auf Skyros, Perseus und Andromeda, Cyclop, Sündflut oder Ueberschwemmung, Stall des Augeias oder Thaten des Herkules. Erst der Krieg unterbrach diese Preisaufgaben, bei denen bemerkt wurde, daß bloße Zeichnungen genauen sollten. Als Hauptsache galt die Erfindung und als höchstes entschiedenstes Verdienst, wenn die Auflösung der Aufgabe schon gedacht und innig empfunden, wenn alles bis ins kleinste motiviert war und wenn die Motive aus der Sache flossen und Gehalt hatten. Nach der Erfindung kam der Ausdruck in Betracht, das Lebendige, Geistreiche der Darstellung; in letzter Linie erst die Zeichnung und Anordnung. Die größte Einfachheit und Ökonomie der Darstellung mit Vermeidung alles Unnützen und Uebersüssigen, war es auch nur ein Nebenwerk und übrigens noch so zierlich, wurde noch besonders zur Pflicht gemacht. Die Preise erhielten Hoffmann in Köln; Nahl in Kassel, ein Schüler desselben & Hummel; im Landschaftlichen Mohde; einen andern & Mart Wagner in Würzburg. Nahl setzte die klassische Richtung in Kassel fort; von ganz besonderer Folgewichtigkeit war der an Wagner erteilte Preis, da sich daran dessen italienische Reise und die Verbindung mit dem Kronprinzen Ludwig von Bayern knüpften. Wagner wurde der mit unbedingtem Vertrauen beehrte künstlerische Gewissensrat des Kronprinzen, der alles kaufte, was Wagner ihm empfahl, und dadurch jene Kunstschätze sammelte, welche die höchsten Zierden der Glyptothek sind und auf die Verbreitung des klassischen

Geschmacks in Deutschland unaberechenbaren Einfluß gehabt haben. So blieben die Bestrebungen der weimarischen Kunstfreunde auch in andern Richtungen nicht ohne praktischen Erfolg. Bei der Betrachtung von Tischbeins Köpfen homerischer Helden, die Goethe in Göttingen zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts sah, durfte er mit Recht sagen: 'Wie viel weiter war man nicht schon gekommen, als vor Jahren, da der treffliche, das Echte vorahnende Lessing vor den Irrwegen des Grafen Caylus warnen und gegen Kloss und Miedel seine Ueberzeugung verteidigen mußte, daß man nicht nach Homer, sondern wie Homer mythologisch epische Gegenstände bildkünstlerisch zu behandeln habe.' Der klassische Geschmack schien eine Zeitlang die unbedingte Herrschaft zu erlangen, und namentlich wurde die antike Welt Gegenstand der zeichnenden Künste. Bis in die Auszierung der Taschenbücher drang diese Richtung vor. Freilich begreift man gegenwärtig nicht recht, wie sich die Künstler jener Zeit einreden konnten, den klassischen Stil erreicht zu haben, da sie über die manierirte Darstellung nicht hinaus kamen: die kurzen dicken Gestalten, die plumpen Geräte, die alltäglichen Gedanken, der Mangel an Adel in Erfindung und Ausdruck haben diesen Schöpfungen längst ihren Platz unter den vergessenen Versuchen gesichert. Allein aus dieser klassischen Richtung gingen dennoch die bedeutendsten Künstler der neueren Zeit hervor, und selbst die bloßen Liebhaber vermochten nicht, sich derselben zu erwehren.

Auf einer der Ausstellungen, 1813, waren die Platter vorgelegt, in welchen Niepenhausen in Rom den Versuch gemacht, Polynots Gemälde in der Nische zu Delphi, die man nur aus der Beschreibung des Pausanias kennt, darzustellen. Goethe wurde dadurch angeregt, dies 'Polynotische Wesen' zu ordnen und geistig näher zu bringen. Damit betrat er das Gebiet des Archaeologen, dem es weniger um Abstraktionen von Kunstmaximen, als um die richtige Erkenntnis der vorhandenen Denkmale der Kunst zu thun sein kann. Das erforderte dann eine andere Art von Studien, als die bisherige ästhetische Betrachtungsweise, einen größeren Vorrat von philologischer Gelehrsamkeit, die mühselig zu erwerben und nicht bequem anzuwenden war. Aber Goethe hatte den Mut, sich auch nach diesen Seiten hin trefflich auszurüsten, und nahm sich vor, den Pausanias, Plinius und die beiden Philostrates für den ausübenden Künstler zu be-

arbeiten. Inzwischen verliefen Jahre, ehe er wieder auf diesen Gebieten hervortrat, und dann waren seine Aufsätze so gehalten, daß er selbst vorschlug, wenn man sie als Erklärungen nicht wolle gelten lassen, so möge man sie als Gedicht zu einem Gedicht ansehen. Er hob also auch innerhalb dieser archaologischen Untersuchungen wiederum den ästhetischen Gesichtspunkt hervor und stieg in die Seele des Künstlers hinab, um ihn da zu belauschen, wo er mit dem Dichter zusammentrifft. Da mußte es ihm dann bei seiner Anschauung von der alten Kunst sehr unersreulich auffallen, wenn die Zeugnisse des Altertums bei einem berühmten Kunstwerke nicht den idealen Gehalt, sondern die große Natürlichkeit desselben hervorhoben, die er nur für eine niedrige Stufe gelten lassen konnte. Schloß er doch aus der Erzählung, daß die Vogel nach des großen Meisters Rurschen geflogen, nicht auf die Vortrefflichkeit des Bildes, sondern darauf, daß die Liebhaber echte Sperlinge gewesen. Ähnliches Lob wie den Früchten des Zeugis zollten die Alten einem Erzildwerke, der Kuh Myrons: ein Löwe will sie zerreißen, der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, der Adersmann bringt Kummel und Pflug, sie einzuspannen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ein Stier will sie bespringen. Aber Myrons Bestreben war gewiß nicht, Natürlichkeit bis zur Verwechslung mit der Natur darzustellen; er, ein Nachfolger des Rhodias und Vorgänger des Polyklet, wußte gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern. Mit Hilfe aller Zeugnisse und Münzbilder findet nun Goethe, daß die Kuh eine saugende gewesen sein muß, an deren Euter das knurrende Kalbchen lag und den leeren Raum, eine anmutige Gruppe bildend, ausfüllte. 'Nur in sofern die Kuh saugt, ist es erst eine Kuh' Das Mutterliche wird hier zum Idealen erhoben, und erst dies verbunden mit dem Natürlichen macht das Werk zum Kunstwerke, dessen naive Konzeption entzückt. Von dem tierischen Geschaft des Säugens geht Goethe weiter und zeigt, daß die bildende Kunst solche Funktionen weder bei Göttern, noch Heroen, noch Menschen gestalten habe darstellen und nur bei Halbmenschen wie den Centauren habe zulassen können oder bei Tieren, die Menschen saugen, wie die römische Wölfin. Denn es war Sinn und Bestreben der Griechen, den Menschen zu vergöttern, nicht die Götter zu vermenschen; nicht das Tierische am Menschen

wurde geabelt, sondern das Menschliche des Tieres hervor-
gehoben. In ähnlicher Weise schafft er in 'der Tänzerin
(Grab)' einen Einwand gegen die Lehre beiseite, daß die
Kunst nur das Schöne zum Ziele habe. Auf einem der
gedeuteten Bilder erscheint die Tänzerin in der unästhetischen
Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, die linke Hand
stützt sich auf die Hüfte, der rechte Arm ist erhoben, die
Tänzerin erhält sich noch auf einem Fuße, allein sie drückt
den andern an den Schenkel des erstern; sie erscheint in
dem traurigen lemurischen Reiche sich mühsam aufrecht er-
haltend. Um das Aesthetische zu retten, bemerkt Goethe:
'Die göttliche Kunst, welche alles zu veredeln und zu er-
höhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche
nicht ablehnen; aber sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als
wenn sie es komisch behandelt.' Und so ist denn diese mensch-
liche Zickzackform eine Schöpfung der Komik in der Kunst. —
So entwickelte Goethe bei der Betrachtung alter Bildwerke
immer ein ideelles Element und wies die Einwürfe der
Natürlichkeit ab. Aber neben dem Klassischen drängte sich
allmählich eine fast ungeahnte Fülle von unklassischen Schö-
pfungen auf.

. Karl Goedeke.

Einleitung in die Propyläen.

1798.

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt, mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu bringen; der Mann bemerkt nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Aeußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will jemand noch besonders bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsre Absicht; nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können; man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen, unter einem Volke wenigstens in der Einbildungskraft zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war, bei

dem in einer Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stetiger Reihe entwickelt, die bei uns nur als Etappenwerk vorübergehend erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung? und in gewissen Fächern welche mehr als die deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn sie ja nötig sein sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstfreunde, die wir durch gegenwärtiges Werk zu interessieren gedenken, das Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundener Kreise über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, muß auf alles um sich her lebhaft achtgeben, die Gegenstände und ihre Teile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und indem er praktischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer scharfer zu bemerken, er wird in seiner frühern Zeit alles so viel möglich zu eigenem Gebrauch verwenden, später wird er sich aus andern gerne mittheilen. So gedenken auch wir nachher, was wir für nützlich und angenehm halten, was unter mancherlei Umständen von uns seit mehreren Jahren aufbegehret worden, unsern Lesern vorzulegen und zu erzählen.

U. m., wer bescheidet sich nicht gern, daß seine Bemerkungen feltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urtheil mit dem, was wir erfahren, daß wir in dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein großes Gewicht legen dürfen, als in sofern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einwirken lassen möchten.

Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit mehreren stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeiniglich denken und wissen. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehen, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegenteil von unsrer Überzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in mehreren niederfinden, dann fahren

wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewährt hat.

Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammenführen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vorteile in solchen Fällen das Gespräch gewährt! Allein es ist vorübergehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen Ausbildung unauslöschlich bleiben, geht die Erinnerung der Mittel verloren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines freundschaftlichen Fortschrittes; jeder Moment des Wachstums ist fixiert, und wenn das Erreichte uns eine beruhigende Empfindung gibt, so ist ein Blick rückwärts auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein künftiges, unablässiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine Gedanken, seine Ueberzeugungen und Wünsche niederlegt, um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unterhalten, sind auch ein schönes Hilfsmittel eigner und fremder Bildung, deren keines veräußert werden darf, wenn man die Kürze der dem Leben zugemessenen Zeit und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Ausführung im Wege stehen.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher Freunde die Rede sei, die sich im allgemeinern zu Künsten und Wissenschaften auszubilden streben, versteht sich von selbst, obgleich ein Welt- und Geschäftsleben auch eines solchen Vorteils nicht erman- geln sollte.

Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein eine solche engere Verbindung, sondern auch das Verhältniß zu dem Publikum eben so günstig, als es ein Bedürfnis wird. Was man irgend Allgemeines denkt oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der einzelnen nutzen kann, bringt sie auch

selbst zur Reife. Der Wunsch nach Verfall, welchen der Schriftsteller in It, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas Höherem anzulocken; er glaubt, den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald gewahr, daß eine mäßsamere Ausbildung jeder angestrebten Fähigkeit nothig ist, um die öffentliche Gunst festzuhalten, die wohl auch durch Glück und Zufall auf kurze Momente erlangt werden kann.

So bedeutend ist für den Schriftsteller in einer frühern Zeit sein Verhältnis zum Publikum, und selbst in spätern Tagen kann er es nicht entbehren. So wenig er auch bestimmt sein mag, andere zu belehren, so wünscht er doch, sich denen mitzutheilen, die er sich gleich gesinnt weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt verstreut ist; er wünscht sein Verhältnis zu den ältesten Freunden dadurch nieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen und in der letzten Generation sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrt, und, indem er die Vorteile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nutzt, das Andenken verdienstlicher früherer Benutzungen zu erhalten.

In diesem ersten Sinne verband sich eine kleine Gesellschaft; eine heitere Stimmung möge unsere Unternehmungen begleiten, und wohin wir gelangen, mag die Zeit lehren.

Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von mehreren verfaßt sind, in Hauptpunkten hauptsächlich niemals mit einander in Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche sein sollte. Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charaktere werden oft einen Grundsatz, den sie sämtlich anerkennen, verschieden anwenden. Ja, der Mensch ist sich in seinen Anschauungen und Urteilen nicht immer selbst gleich; frühere Ueberzeugungen müssen spätern weichen. Möge immerhin das Gute, was man denkt und äußert, nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und gegen andre wahr bleibt!

So sehr nun auch die Verfasser unter emander und mit einem großen Theil des Publikums in Harmonie zu stehen wünschen und hoffen, so dürfen sie sich doch nicht verheßen, daß ihnen von verschiedenen Seiten mancher Mißton entgegenklingen wird. Sie haben

dies um so mehr zu erwarten, als sie von den herrschenden Meinungen in mehr als einem Punkte abweichen. Weit entfernt, die Denkart irgend eines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen oder sie aufnehmen; im ganzen aber immer auf einem Bekenntnisse halten und besonders diejenigen Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerläßlich scheinen, oft genug wiederholen. Wem um die Sache zu thun ist, der muß Partei zu nehmen wissen, sonst verdient er, nichts zu wirken.

Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst, sowie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.

Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die, daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sei, wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äußere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag.

Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff; und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmaç, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszumählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt, so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüths zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinth seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur unerlässlich. Nach von den unorganischen Körpern, sowie von allgemeinen Naturerscheinungen, besonders wenn sie, wie zum Beispiel Ton und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren; allein welchen weiten Umweg müsste er machen, wenn er sich aus der Schule des Geoglyphikers, des Malinbeschräukers, des Naturlehrers dasjenige mühsam aussuchen sollte, was zu seinem Zwecke dient, ja, es ist die Frage, ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste sein muss, finden würde? Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfnis des Künstlers denken sollten. Deshalb ist unsere Absicht, hier ins Mittel zu treten und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nötige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch teils im ganzen eine Uebersicht zu geben, teils im einzelnen die Ausführung einzuleiten.

Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Anschauen ihrer Oberfläche begriffen werden, man muß ihr Inneres entlocken, ihre Teile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Stuhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes ungetrenntes Ganze in lebendigen Willen vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den klaren Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst! Denn wie derjenige, der ein fernes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hülfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntnis die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtigste und Bedeutende der Teile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht und den Nachdruck darauf legt!

So wie man eine genaute Kenntnis der einzelnen Teile mensch-

licher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein Ganzes betrachten muß, den Künstler äußerst fördert, so ist auch ein Ueberblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst nützlich, vorausgesetzt, daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen.

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet: sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken.

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit bei Beobachtung der Gegenstände eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen und festgehalten werden, und daß wir zuletzt beim Kunstgebrauche nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben.

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntniß zu nehmen, so können wir es um so eher thun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Maler bedarf einige Kenntniß der Steine, um sie charakteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister, um sie zu nutzen; der Steinschneider kann eine Kenntniß der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben.

Haben wir nun zuletzt dem Künstler geraten, sich von allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessieren, theils um sich nach mehr Seiten auszubilden, theils um das, was ihn betrifft, besser zu verstehen, so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punkt noch einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Maler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen Vorteil zu ziehen; das natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortbauende Übung, eine praktische Notwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg: er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse Eigenschaften derselben

durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nahe, andere, die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermutung, daß die farbigen Naturwirkungen so gut als die magnetischen, elektrischen und andere auf einem Wechselverhältnis, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zweisachen, ja Mehrfachen in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzu-
legen, werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können um so
mehr hoffen, hierin etwas zu thun, das ihm willkommen sei, als
wir nur dasjenige, was er bisher aus Instinkt gethan, auszulegen
und auf Grundlage zurückzuführen bemüht sein werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur mit-
zuteilen hoffen; und nun das Nöthigste in Absicht auf Kunst.

Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist,
daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar theilweise, vor-
legen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu
zerstücken, sondern aus mannigfaltigen Theilen endlich ein Ganzes
zusammensetzen, so wird es nötig sein, bald möglichst allgemein
und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und
nach im einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher
wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst beschäftigen,
worin die bekannten Matriken nach unserer Vorstellungsart und
Methode vorgetragen werden sollen. Dabei werden wir vorzüglich
darauf bedacht sein, die Wichtigkeit eines jeden Theils der Kunst
vor Augen zu stellen und zu zeigen, daß der Künstler keinen der-
selben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist
und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der
Stoffe im allgemeinen, nun gelangen wir aber an den wichtigen
Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher
zubereite.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur er-
greift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man
kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe,

indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den hohen Wert hineinlegt

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schonern Proportionen, die edlern Formen, die hohen Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Mäaelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie ubrigens in ihrer großen Breite leicht in Fasslichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert.

Eben dasselbe gilt von zusammengeleschten Kunstwerken, ihrem Gegenstand und Inhalt, die Aufgabe sei Fabel oder Geschichte.

Wehl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werkes nicht vergreift, der das Kunstgemäße zu wählen oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!

Wer in den zerstreuten Mythen, in der weitläufigen Geschichte, um sich eine Aufgabe zu suchen, angstlich herumirrt, mit Gelehrsamkeit bedeutend oder allegorisch interessant sein will, der wird in der Hälfte seiner Arbeit oft bei unerwarteten Hindernissen stehen oder nach Vollendung derselben seinen schönsten Zweck verfehlen. Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung daruor einrufen.

Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische einteilen mochten

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhang aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurteilen laßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichtum, seine Fülle und Lebenswürdigkeit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich wird

Die mechanische zuletzt wäre diejenige, die durch irgend ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler möglich zu sein

hoffen und lebhaft wünschen, daß er sich manches Mal, mancher Beschläge bei seinen Arbeiten bedienen möge, so drängt sich uns leider die bedenkliche Betrachtung auf, daß jedes Unternehmen, so wie jeder Mensch von seinem Zeitalter eben so wohl leide, als man davon gelegentlich Vorteil zu ziehen im Fall ist, und wir können bei uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen, welche Ausnahme wir denn wohl finden möchten?

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Uebungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zweck. der Menschen bleiben ziemlich immer dieselben; man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter sein oder werden, wie vor Jahrtausenden; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind nicht jedem klar, und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen großen Voratz spielend ausführen könnte?

Natürlich erweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genessen sei und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen, denn er ist ja auch ein Teil des Publikums, auch er ist in gleichen Jahren und Tagen abtödt, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselben Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt und die er liebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter von ihren Künstlern entzuckt, so wie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne daß beide nur den mindesten Argwohn hatten, ihr Weg konnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschick wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet sein.

Anstatt uns hierüber ins Allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem neuen und nordischen, ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Normale zu der Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgebungen wäre, sich dabei zu erhalten.

Jeder Künstler, der eine Zeit lang in Italien gelebt hat, fraze

sich, ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt habe, die menschliche Gestalt in ihren Proportionen, Formen, Charakteren zu studieren und nachzubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt. Er gestehe aber auch, daß er nach seiner Zurückkunft nach und nach von jenem Streben heruntersinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen und denken mögen, sondern meist nur solche, die ein Werk oberhin ansehen, dabei aber Beliebiges denken und nach ihrer Art etwas dabei empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskraft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frei macht und sich selbst überläßt; das beste Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freilich verstehen muß; es fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft; es nimmt uns unsre Willkür; wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genötigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wieder zu erhalten.

Daß dieses keine Träume sind, werden wir nach und nach im einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen, besonders werden wir auf einen Widerspruch aufmerksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln. Sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu und entfernen sich in Theorie und Praxis doch von den Maximen, die jene beständig ausübten.

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst so wie ihre Arten sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach,

in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu nobilitiren wisse.

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung Kunst zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gefesselte, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit, durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, eben so verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halberhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen will. Indem man die flacherhobenen Werke immer höher und höher machte, dann Teile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte und so halb Malerei, halb Puppenspiel darstellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst; und leider haben treffliche Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für die rechten halten, aussprechen werden, wünschen wir, daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von dem Künstler praktisch geprüft werden. Wie selten kann man mit dem andern über einen Grundsatz theoretisch einging werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar sei, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man Künstler bei der Wahl ihrer Gegenstände, bei der für ihre Kunst passenden Zusammenfassung im allgemeinen, bei der Anordnung u. b. s. d., so wie den Maler bei der Wahl der Farben in Verlegenheit! Dann ist es Zeit, einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter zu entscheiden sein, ob wir durch ihn den großen Mustern und allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken läßt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit, so werden sie auch bei Entwicklung, Schöpfung und Beurteilung alter und neuer Kunst

werke dienen und wieder wechselweise aus der Betrachtung derselben entstehen. Ja, es ist um so nöthiger, sich auch hier daran zu halten, weil, ohnerachtet der allgemein gepriesenen Vorzüge des Alterthums, dennoch unter den Neuern sowohl einzelne Menschen als ganze Nationen oft eben das verkennen, worin der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am meisten vor diesem Uebel bewahren. Deshalb sei hier nur ein Beispiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plattischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie notwendig eine genaue Kritik der altern sowohl als der neuern Kunstwerke sei, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf jeden, der ein zwar ungelübtes, aber für das Schöne empfänglich Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommener Gipsabguß eines trefflichen alten Werks noch immer eine große Wirkung thun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfachheit und Größe der Form, genau, das Allgemeinste noch übrig, so viel, als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich; es wird mehr ein dunkles, unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand, in seinem Wert und in seiner Würde, solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatß äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre, solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach, bei weiterer Erfahrung und Übung, ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Verlangen, und so steigt es, wann Originale selten, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern laßt man sich in die Labyrinth genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne sowie das Ganze vollkommen ist, ja man lernt einsehen, daß man das Vortreffliche nur in dem Maße kennen lernt, in sofern man das Mangelhafte einzusehen imstande ist. Die

Restoration von den ursprünglichen Theilen, die Kopie von dem Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners; und es ist ein großer Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunklem Sinne oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen und zu fassen.

Wer sich mit irgend einer Kenntniß abgibt, soll nach dem Höchsten streben! Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung; denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maß von Kräften zugeteilt sei; zur Kenntniß, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnet, sich den Dingen stellen unterordnen kann, der nicht mit einem starren, beschränkten Eigensinn sich und seine Kenntniß einschränkt in die höchsten Zwecke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt also Anschauen an; es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß derjenige, der über Kunstwerke schreibt, Noth im Allgemeinen vermißt, wodurch wohl Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug gethan wird, der mit dem Buche in der Hand vor das Kunstwerk tritt.

Noch eben deswegen werden wir in mehreren Abhandlungen vielleicht in dem Maße sein, das Verlangen der Leser mehr zu reizen, als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vorzügliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das Ganze, von dem die Rede ist, zu genießen und, was die Theile betrifft, die Meinung, die sie vernahmen, ihrem Urtheil zu unterwerfen.

Indem man aber die Verfasser für diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke tats. gesehen haben, tats. künft. sehen werden, so hoffen sie für solche, die sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das Mögliche zu thun. Wir werden der Bildungen erwähnen, anzeigen, wo Abgüsse von allen Kunstwerken, alle Kunst

werke selbst besonders den Deutschen sich näher befinden, und so echter Liebhaberei und Kunstkenntnis, so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genauesten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen; nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen imstande war, kann der psychologisch-chronologische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst, sowie in andern Fächern nahm, wo erst eine beschränkte Thätigkeit in einer trocknen, ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden so wie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemüthlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann, begleitet von Kenntniss, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen, die Kunst bis zum Höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hilfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit sich aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Freiheit einflößen, bei dem nachstrebenden Künstler den Begriff, daß auch das Hervorbringen bequem sei. Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereizt, sich's leicht zu machen und auf den Schein zu arbeiten.

So verliert die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im ganzen so wie im einzelnen. Wenn wir uns aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bei Beurteilung der neuen und neuesten Arbeiten; denn da bei Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nötiger, um über unsre Zeitgenossen ein Urtheil zu äußern. Die Untersuchung kann alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkür wird

vermindert, die Frage vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst so wie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der lebende Künstler, bei dessen Arbeiten wir vielleicht einiges zu erinnern fanden, unsere Urtheile auf diese Weise bedächtig prüfte. Denn jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unsrer Zeit genötigt, sich aus Arbeit und eigenem Nachdenken wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Anbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bei deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet, man wird aber oft bemerken, daß er auf diesem Wege sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie viele handeln nicht in andern Fächern auf eben diese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler wie jeder Mensch ist nur ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, in sofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühesten Jugend mit Recht vom Mechanischen an, seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte als die Bildung anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vortext zu ziehen. Die Gesellschaft macht einen rohen Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offenksten vorsichtig; litterarische Arbeiten, welche durch den Druck vor ein großes Publikum kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweisung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt, er hat fast

nur mit dem zu thun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt, mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften Eindrücken folgt, mit Kennern, die ihn unruhig machen, und mit Markttrüfern, welche jedes Neue mit solchen Lob- und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit, diese Einleitung zu schließen, damit sie nicht, anstatt dem Werke bloß voranzugehen, ihm vorlaufe und vorgehe. Wir haben bisher wenigstens den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen gedenken; wie weit wir uns verbreiten können und werden, muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und Kritik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen; was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen sein; und so sei denn noch zuletzt von einer wichtigen Angelegenheit des Augenblicks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes war es von jeher von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit, in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst im ganzen sowohl als im besondern wichtige Folgen haben wird.

Man hat vielleicht jezo mehr Ursache als jemals, Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich, davon eine Uebersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Teile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen wurden.

Was in dem Akt des Abreißens selbst zu Grunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutsche und Engländer, thun sollten, um in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes mit einem wahren weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als

bei Künsten und Wissenschaften stattfinden kann, die mannigfaltigen Kunstschätze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit für das, was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im allgemeinen von der Absicht eines Werkes, dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Teilnehmer wünschen.

Ueber Laokoön.

1797.

Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoön gesagt ist, hat keineswegs die Annahme, diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge dieses bald wieder so aufgestellt sein, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne!

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig, von der ganzen Kunst zu reden: denn es enthält sie ganz, und jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas Allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar; die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper, wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen, auf jeder derselben können vorzügliche Künstler erscheinen, ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgeteilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns.

Zebändige, hochorganisierte Naturen. Man erwartet

vor allem Kenntniß des menschlichen Körpers in seinen Teilen, Mäßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im allgemeinen.

Charaktere. Kenntniß des Abweichens dieser Teile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältnis gegen einander gebracht werden, so wie auch, wenn ein Werk zusammenge setzt ist, seine Teile sich bedeutend gegen einander verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Teile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmut. Der Gegenstand aber und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung u. s. w., wodurch er für das Auge schön, das heißt, anmutig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fordern, zum voraus angegeben habe, so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich behaupte, daß unsere Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntniß des menschlichen Körpers, daß sie das Charakteristische an demselben so wie Ausdruck und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegen-

stand gefaßt sei, wird sich aus dem Folgenden ergeben; daß man das Werk schon nennen müsse, wird wohl niemand leugnen, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Sonstgen wird manchem paradox scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch aus ich anmutig sei. Hiernach also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches ansehn, und das kann es allein durch das, was wir hässliche Schönheit oder Anmut nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk sichtlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegen einander zu stellen, besonders die Symmetrien der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage zu bringen, war außerst überleut und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahirt, wenn man in der Entfernung auch nur die allernächsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Ganzes erscheint. Die alten K. n. geben uns hundert Beispiele einer solchen anmutigen Gruppierung, und es würde unendlich möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Plattenplatte bis zu der höchst bewegten des Laocöon die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen geschätzten Zusammensetzung darzulegen. Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen: daß die Gruppe des Laocöon, neben allen übrigen anerkannten Vorbildern, zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufenhängen, die sich zusammen, teils sinnlich, teils geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es selbständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein, er ist also durch und in sich selbst geschlossen. Ein

Jupiter mit einem Donnerkeil im Schoß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem diese einzelnen selbständigen Naturen stehen und ruhen, gibt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in Bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind. Zum Exempel die neun Musen mit ihrem Führer Apoll ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannigfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum leidenschaftlich Bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln: sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die unter einander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana, oder sie zeigt uns in einem Werke die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht, der Ringer, zweier Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden, und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoön.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoön ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht: es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandte, sondern bloß natürliche Schlangen, mächtig genug, einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur gemäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen; sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Neze loszureißen.

Neußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewahren soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; Läng vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befinden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Paoloon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor, man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird flackten, indem man die Augen nieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt da steht, ist sie ein flackerter Aug, eine Welle, verstemert im Augenblide, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nichts bei der Fadel sieht.

Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt: der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters unwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeklammert; durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken draugt er faßt den Kopf der Schlange zu, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Stung um die Brust mache, sie ist im Begriff, unter der Hand wegzustampfen, keineswegs aber beißt sie, der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowohl im ganzen als nach allen Theilen des Körpers zu erklären, scheint es mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restaurierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Lutz nie recht angegeben; glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen an dem hinteren Teil der Statue erhalten. Wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Behandlung auch verloren

gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Nadel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen: der Körper flieht auf die entgegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Ueberrest der vorhergehenden Situation oder Handlung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Nachen, von Aetzen und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man versteht sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht, den Biß an einer andern Stelle anzubringen; die ganze Gestalt würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schärfer denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bißes, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder: das Zucken des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederrücken der Achsel und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts sehe ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

Gern aber sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ablenken, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Reizung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sei; nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu leicht auf das Werk selbst über, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zahne der Schlange ergreifen; man sehe keinen Todeskampf bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper. Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist: der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Ueber-

gange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Ubersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Uebergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoön der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind. So würde zum Beispiel Eurydice, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen frohlich über die Wiege geht, von einer getretenen Schlange in die Ferse geissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des frohlichen Vorstretzens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden konnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämtlicher Teile des ganzen Werkes mit einem freien und sichern Blicke hinschauen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glücklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Tieren im Kampfe, und zwar mit Tieren, die nicht als Waffen oder Gewalten, sondern als ausgeteilte Kräfte wirken, nicht von einer Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen mehr oder weniger ohne Verletzung zu paralysieren. Durch dieses Mittel der Zähmung wird, bei der großen Bewegung, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben. Die eine umschlingt nur, die andere wird gereizt und verletzt ihren Gegner.

Die drei Menschen sind gleichfalls äußerst weise gewählt. Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig, Schmerz und Leiden zu widerstehen,

Man denke sich an seiner Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Wert verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen ihn klein gehalten sind; abermals zwei Naturen, empfänglich für Schmerz. Der jüngere strebt ohnmächtig; er ist geängstigt, aber nicht verletzt: der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor; er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenhaupt von dem einen Fuß abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Teilnehmer bei der That, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will ich hier noch besonders bemerken, daß alle drei Figuren eine doppelte Handlung äußern und so höchst mannigfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch die Erhöhung des rechten Arms Luft machen und drängt mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurück; er will sich das gegenwärtige Uebel erleichtern und das größere verhindern — der höchste Grad von Thätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt. Der Vater strebt, sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn entsezt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien.

Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit wir bei Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahnungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird, dessen Gestalt und Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich

mit seinen Kindern, es sei nun, wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so gibt es nur einen Moment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar nehrhaft, aber verlegt ist und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden, man suche die Rollen anders, als sie hier ausgeteilt sind, zu verteilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie geradewitz auf dem höchsten Punkt steht, so werden wir, wenn wir die nachfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwert gleich sei. Der jüngste Sohn wird entweder von der umwinkenden Schlange erstickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein Letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an andern Teilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß und die ersten Bisse für den Zuschauer entweder verloren gehen oder, wenn sie angezeigt werden sollten, ekthast sein würden; oder die Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen; dieser wird alsdann auf sich selbst anmüdg. führt, die Begeisterheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden, es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde teilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen: Furcht, Entsetzen und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Uebels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vorübergehenden; alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erzeugt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Entsetzen erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die

Furcht und Mitleiden erregen. Bei der Gruppe des Laokoön erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grad; an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes gethan: allein theils um den Firtel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, theils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns und Furcht für den altern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt. So brachten die Künstler durch Mannigfaltigkeit ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung durch Wirkungen und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Venng, wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns, daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen entlocken kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstaftahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wohl eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Namen der Familie der Niobe bekannt sind, so wie auch der Gruppe des Farnesischen Etters; sie gehören unter die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bei der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Niso, mit beiden Fäuden in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Teilnahme erregen konnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz kalt lassen.

Und zuletzt nur noch ein Wort über das Verhältniß des Gegenstandes zur Poesie.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgilen und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der *Aeneis* auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Thor-

heit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu fahren, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoön steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Uebertreibung, wenn sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Krallen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie, beißen sie, begreifen sie; umwinden und umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hilfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphierend hoch empor, indem der Unglückliche unter ihren Wendungen vergebens um Hilfe schreit. Das Volk entsezt sich und flieht beim Anblick; niemand wagt es mehr, ein Patriot zu sein; und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekelhafte Geschichte erschreckt, gibt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoöns im Virgil bloß als Mittel zu einem höhern Zwecke, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.

Der Sammler und die Seinigen.

1798—1799.

Erster Brief.

Wenn Ihr Abschied nach den zwei vergangnen, nur zu schnell verflossnen Tagen mich eine große Lucke und Leere fühlen ließ, so hat Mr. Bries, den ich so bald erhielt, so haben die beigefugten Manuscripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesammungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt wie damals gefreut, daß wir in so vielen Dingen als Kunstbeurtheiler zusammentreffen.

Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meinung so wie die meinige täglich prüfen kann; ich darf nur ein

Fach meiner Sammlung, welches ich will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsern theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden. Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen mit einander übereinstimmt, wenn das Kunsturtheil, das zwar wie eine Waage immer hin und wider schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichniß verharren darf, Waage und Wagschalen zugleich hin und wider geworfen werden.

Sie haben für die Schrift, die Sie herauszugeben gedenken, durch diese Probestücke meine Hoffnungen und meine stille Theilnahme verstärkt, und gern will ich auch auf irgend eine Weise, deren ich mich fähig fühle, zu Ihren Absichten mit beitragen. Theorie ist nie meine Sache gewesen; was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu Diensten. Und um hiervon einen Beweis zu geben, fange ich sogleich an, Ihren Wunsch zu erfüllen. Ich werde Ihnen nach und nach die Geschichte meiner Sammlung aufzeichnen, deren wunderliche Elemente schon manchen überrascht haben, wenn er gleich durch den Ruf schon genugsam vorbereitet zu mir kam. Auch Ihnen ist es also gegangen. Sie wunderten sich über den seltsamen Reichtum in den verschiedensten Fächern, und Ihre Verwunderung würde noch gestiegen sein, wenn Zeit und Neigung Ihnen erlaubt hätte, von allem Kenntniß zu nehmen, was ich besitze.

Von meinem Großvater brauche ich am wenigsten zu sagen; er legte den Grund zum Ganzen, und wie gut er ihn gelegt hat, bürgt mir selbst Ihre Aufmerksamkeit auf alles das, was sich von ihm herschrieb. Sie hefteten sich vorzüglich an diesen Pfeiler unsers seltsamen Familiengebäudes mit einer solchen Neigung und Liebe, daß ich Ihre Ungerechtigkeit gegen einige andere Fächer nicht unangenehm empfand und gern mit Ihnen bei jenen Werken verweilte, die auch mir wegen ihres Werths, ihres Alters und ihres Herkommens heilig sind. Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungsgeist, zwei Neigungen, die sich oft im Menschen finden, ihre Richtung nehmen sollen; und eben so

viel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter denen er sich benachet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern die er zuerst besucht, von den Nationen, mit denen er in irgend einem Verhältnis steht. Gewiß, von tausend dergleichen Zufällen hängt er ab. Was kann nicht alles zusammentreffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgend eine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!

Dem Glücke sei es gedankt, daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an sich zu ziehen, was einem Privatmann gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Zeichnungen und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen, und wie unverhältnismäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch gesteigert hat.

Ah, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich, für meine übrigen Besigungen, für mein Verhältniß und mein Urtheil, was die Dresdener Sammlungen für Deutschland sind, eine ewige Quelle echter Kenntnis für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze, und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Vortreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. Ihr Ausspruch, meine Herren, daß keines dieser Werke, die sich von meinem guten Alten her schreiben, sich neben jenen königlichen Schätzen schämen dürfte, hat mich nicht stolz, er hat mich nur zu Frieden gemacht; denn in der Stille hatte ich dieses Urtheil schon selbst gewagt.

Ich schlicke diesen Brief, ohne meinen Vorsatz erfüllt zu haben. Ich schwakte, anstatt zu erzählen. Zeigt sich doch in beiden die gute Laune eines Alten so gern! Kaum habe ich noch Plaz, Ihnen zu sagen, daß Oheim und Nichten Sie herzlich grüßen und daß Julie besonders sich öfter und lebhafter nach der lange verzögerten Dresdener Reise erkundigt, weil sie hoffen kann, unterwegs ihre neuen und so lebhaft vermißten Freunde wiederzusehen. Und fürwahr, auch Einer ihrer alten Freunde soll sich herzlichster als der Oheim unterzeichnen.

Ihren treu verbundenen

Zweiter Brief.

Sie haben durch die gute Aufnahme des jungen Mannes, der sich mit einem Briefe von mir bei Ihnen vorstellte, eine doppelte Freude gemacht, indem Sie ihm einen heitern Tag und mir durch ihn eine lebhafte mündliche Nachricht von sich, Ihrem Zustande, Ihren Arbeiten und Versägen verschafften.

Diese lebhafte Unterhaltung über Sie in den ersten Augenblicken seiner Wiederkunft verbarg mir, wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf Akademien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schonen Kenntnissen beider Literaturen, bewandert in der alten und neuen Geschichte, nicht ungeübt in der Mathematik, und was noch alles erfordert wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden; und nun kommt er zu unserer größten Betrübnis als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet, und unsere kleine Societät, mich eingeschlossen, die wir denn freilich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sammtlich um Unterhaltung mit ihm verlegen, was wir verstehen, interessiert ihn nicht, und was ihn interessiert, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eigenen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen. Ist das wohl der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich grabt und sich untergräbt? Wenn, diese Philosophie scheint mir eine Art Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Reizung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem praktischen Arzte!

Doch hieron ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben, und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind ins Asyl der Kunst! geschwind zur Geschichte, die ich versprochen habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle, weswegen er angefangen ist!

Als mein Großvater tot war, zeigte der Vater erst, daß er

nur für eine gewisse Art von Kunstwerken eine entschiedne Liebhaberei habe; ihn erfreute die genau Nachahmung der natürlichen Dinge, die man damals mit Wasserfarben auf einen hohen Grad getrieben hatte. Erst schaffte er nur solche Mäler an, dann hielt er sich einige Maler im Solde, die ihn Vögel, Blumen, Schmetterlinge und Muscheln mit der größten Genauigkeit malen mußten. Nichts Merkwürdiges kam in der Sache, dem Warten oder auf dem Felde vor, das nicht gleich durch den Pinsel aufs Papier fixirt werden wäre. Und so hat er manche Abweichungen verschiedener Geschöpfe bewahrt, die, wie ich sehe, den Naturforschern äußerst interessant sind.

Nach und nach ging er weiter, er erhub sich zum Portrat. Er liebte seine Frau, seine Kinder; seine Freunde waren ihm wert; daher die Anlage jener Sammlung von Portraten.

Sie erinnern sich auch wohl der vielen kleinen Bildnisse, in Oel auf Kupfer gemalt. Große Meister hatten in früherer Zeit, vielleicht zur Eholung, vielleicht aus Freundschaft, dergleichen verfertigt; es war daraus eine lobliche Gewohnheit, ja eine eigene Art Malerei geworden, auf welche sich besondere Künstler legten.

Dieses Format hatte seine eigene Vorteile. Ein Portrat in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf oder ein Bruststud, nimmt für das Interesse, das es bringt, immer einen zu großen Raum ein. Jeder fühlende wohlthätende Mann sollte sich und seine Familie, und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens, malen lassen. Von einem geschickten Künstler bedeutend, in einem kleinen Raume vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen, man konnte auch alle seine guten Freunde um sich her versammeln, und die Nachkommen wurden für diese Gesellschaft noch immer ein Plätzchen finden. Ein großes Portrat hingegen macht gewohnlicherweise, besonders in den neuern Zeiten, unterm mit dem Besitzer den Erben Platz, und die Moden verändern sich so sehr, daß eine selbst gut gemalte Großmutter zu den Tapeten, den Möbeln und dem übrigen Zimmerschmuck ihrer Enkelin unmöglich mehr passen kann.

Indessen hängt der Künstler vom Liebhaber seiner Zeit so wie der Liebhaber vom gleichzeitigen Künstler ab. Der gute Meister, der jene kleinen Portrate fast noch allein zu machen verstand, war gestorben, ein anderer fand sich, der die lebensgroßen Bilder malte.

Mein Vater hatte schon lange einen solchen in der Nahe gewünscht, seine Neigung ging dahin, sich selbst und seine Familie in natürlicher Größe zu sehen. Denn wie jeder Vogel, jedes Insekt, das vorgestellt wurde, genau ausgemessen ward und, außer seiner übrigen Wahrheit, auch noch der Größe nach genau mit dem Gegenstand übereinstimmen mußte, so wollte er auch, akkurat wie er sich im Spiegel sah, auf der Leinwand dargestellt sein. Sein Wunsch ward ihm endlich erfüllt; ein geschickter Mann fand sich, der sich auch eine Zeit lang bei uns zu verweilen gefallen ließ. Mein Vater sah gut aus, meine Mutter war eine wohlgebildete Frau, meine Schwester übertraf alle ihre Landsmänninnen an Schönheit und Herz; nun ging es an ein Malen, und man hatte nicht an einer Vorstellung genug. Besonders wurde meine Schwester, wie Sie gesehen haben, in mehr als einer Pose vorgestellt. Man machte auch Anstalt zu einem großen Familiengemälde, das aber nur bis zur Zeichnung gelangte, indem man sich weder über Erfindung noch Zusammensetzung vereinigen konnte.

Ueberhaupt blieb mein Vater unbefriedigt. Der Künstler hatte sich in der französischen Schule gebildet: die Gemälde waren harmonisch, geistreich und schienen natürlich; doch, genau mit dem Urbilde verglichen, ließen sie vieles wünschen, und einige derselben wurden, da der Künstler die einzelnen Bemerkungen meines Vaters aus Gefälligkeit zu nutzen unternahm, am Ende ganz und gar verdorben.

Unvermutet ward endlich meinem Vater sein Wunsch im ganzen Umfange gewährt. Der Sohn unsres Künstlers, ein junger Mann voller Anlagen, der bei einem Theilm, den er beerben sollte, einem Deutschen, von Jugend auf in der Lehre gewesen war, besuchte seinen Vater, und der meinige entdeckte in ihm ein Talent, das ihn völlig befriedigte. Meine Schwester sollte sogleich von ihm dargestellt werden, und es geschah mit einer unglaublichen Genauigkeit, woraus zwar zuletzt kein geschmackvolles, aber natürliches und wahres Bild entsprang. Da stand sie nun, wie sie gewöhnlich in den Garten ging, ihre braunen Haare theils um die Stirne fallend, theils in starken Köpfen zurückgeflochten und mit einem Bande hinaufgebunden, den Sonnenhut am Arm, mit den schönsten Nelken, die der Vater besonders schätzte, ausgefüllt, und eine Pfirsche in der Hand, von einem Baume, der dieses Jahr zuerst getragen hatte.

Glücklicherweise fanden sich diese Umstände sehr wahr zusammen, ohne abgeschmact zu sein; mein Vater war entzückt, und der alte Maler machte seinem Sohne gern Platz, mit dessen Abbiten nun eine ganz neue Epoche in unserm Hause sich eröffnete, die mein Vater als die verquagteste Zeit seines Lebens ansah. Jede Person ward nun gemalt, mit allem, womit sie sich gewöhnlich beschäftigte, was sie gewöhnlich umgab. Ich darf Ihnen von diesen Bildern nichts weiter sagen, Sie haben gewiß die neckische Geschattheit meiner Julie nicht vergessen, die Ihnen nach und nach fast das ganze Bewesen der Gemälde, in sofern sich die Requisiten noch im Hause finden, zusammensetzte, was Sie von der höchsten Wahrheit der Nachahmung zu überzeugen. Da war des Großvaters Edmuffs Lakatsoose, seine große silberne Taschenuhr, sein Stoch mit dem Topastnopfe, die Mahlade der Großmutter und ihre Ohrringe. Julie hatte selbst noch ein eisenbeurnes Spielzeug bewahrt, das sie auf einem Gemälde als Kind in der Hand hat; sie stellte sich mit eben der Gebärde neben das Bild: das Spielzeug glich noch ganz genau, das Mädchen glich nicht mehr, und ich erinnere mich unserer damaligen Scherze noch recht gut.

Neben der ganzen Familie war in Zeit von einem Jahre nun auch fast der ganze Hausrat abgemalt, und der junge Künstler mochte bei der nicht immer unterhaltenden Arbeit sich öfters durch einen Blick auf meine Schwester stärken - eine Kur, die um desto heilsamer war, als er in ihren Augen das, was er suchte, zu finden schien. Genug, die jungen Leute wurden einig, mit einander zu leben und zu sterben. Die Mutter begünstigte diese Neigung; der Vater war zufrieden, ein solches Talent, das er kaum mehr enthalten konnte, in seiner Familie zu fixieren. Es ward ausgemacht, daß der Freund noch erst eine Reise durch Deutschland thun, die Einwilligung seines Cheims und Vaters bedingen und sodann auf immer der Unsere werden sollte.

Das Geschäft war bald vollzogen, und ob er gleich sehr schnell zurückkam, so brachte er doch eine schöne Summe Geldes mit, die er sich an verchiedenen Orten bald erworben hatte. Ein glückliches Paar ward verbunden, und unsere Familie erlebte eine Juchendheit, die bis an den Tod der Teilnehmer fortdauerte.

Mein Schwager war ein sehr wohlgehalteter, im Leben sehr

bequemem Mann; sein Talent genügte meinem Vater, seine Liebe meiner Schwester, mir und den Hausgenossen seine Freundschaft. Er reiste den Sommer durch, kam wohlbelehrt wieder nach Hause, der Winter war der Familie gewidmet, er mütterte seine Frau, seine Tochter gewöhnlich des Jahres zweimal.

Da ihm alles bis auf die gerinaste Kleinigkeit so wahrhaft, ja so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonderbare Idee, deren Ausführung ich Ihnen beschreiben muß, weil das Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden ist; sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben.

In dem obern Zimmer, wo die besten Porträte hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Thüre bemerkt, die noch weiter zu rathen scheint; allein sie ist blind, und wenn man sie sonst erohnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche theils durch die Umstände, theils durch die Kunst hervorgebracht war. Er war abgebildet, wie er, gewöhnlich gekleidet, von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte mit aller Sorgfalt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Standpunkte genau perspektivisch gehalten und die Kleidungen mit der größten Sorgfalt zum entschiedensten Einkleben gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiel, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte.

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schwäche des Wirklichen erfahren. Der Blendrahmen mit der Leinwand war in die Thurbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten, als die verschlossene Thür alle Luft abhielt; und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betraubten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.

Doch ich kehre wieder zurück; denn ich habe noch von den letzten Vergnügungen meines Vaters im Leben zu reden.

Nachdem gedachtes Bild vollendet war, sahen nichts weiter seine

Freude dieser Art vermehren zu können, und doch war ihm noch eine vorbehalten. Ein Künstler meldete sich und schlug vor, die Kamille über die Natur in Gips abzugreifen und sie alsdann in Wachs mit natürlichen Farben wirklich aufzustellen. Das Bildnis eines jungen Gehilfen, den er bei sich hatte, zeigte sein Talent, und mein Vater entschloß sich zu der Operation. Sie lief glücklich ab, der Künstler arbeitete mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit das Gesicht und die Hände nach. Eine wirkliche Perücke, ein damastner Schlafrock wurden dem Phantom gewidmet, und so sieht der gute Alte noch jetzt hinter einem Vorhange, den ich vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte.

Nach dem Tode meiner Eltern blieben wir nicht lange zusammen. Meine Schwester starb noch jung und schön; ihr Mann malte sie im Sarg. Seine Tochter, die, wie sie heranwuchs, die Schönheit der Mutter gleichsam in zwei Portionen darstellte, konnte er vor Wehmut nicht malen. Oft stülte er die kleinen Geräthschaften, die ihr anhängend hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Entzücken zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den liebsten Freunden, die er sich auf seinen Reisen erworben hatte.

Es schien, als wenn ihn diese Trüer zum Bedeuten erhebe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemalt hatte. Den kleinen stummen Gemälden fehlte es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem einen sah man in den Geräthschaften das fromme Gemüt der Pfrerin, ein Gesangbuch mit rotem Samt und goldenen Buchstaben, einen artigen geflickten Beutel mit Schnüren und Quasten, woraus sie ihre Wohlthaten zu spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode das Abendmahl empfing und den er gegen einen bessern der Kirche abgetauscht hatte. Auf einem andern Bilde sah man neben einem Brote das Wasser, womit sie den Kindern gewöhnlich vorzuschnitten, ein Samenfaßchen, woraus sie im Frühjahr zu saen pflegte, einen Kalendar, in den sie ihre Ausgaben und kleine Vergewaltigkeiten einschrieb, einen gläsernen Becher mit eingeschnittenem Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater, das sich, obgleich seiner Verbrechlichkeit, länger als sie selbst erhalten hatte.

Er setzte seine gewöhnlichen Weisen und übrigens seine gewohnte Lebensart fort. Nur saug, das Gegenwärtige zu sehen, und nun

durch das Gegenwärtige immer an den herben Verlust erinnert, konnte sein Gemüt sich nicht wieder herstellen; eine Art von unbegreiflicher Sehnsucht schien ihn manchmal zu überfallen, und das letzte Stillleben, das er malte, bestand aus Gerätschaften, die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, auf Dauer und Vereinigung deuteten.

Wir fanden ihn vor dieser Arbeit einigemal nachdenkend und pausierend, was sonst seine Art nicht war, in einem gerührten, bewegten Zustande — und Sie verzeihen mir wohl, wenn ich heute nur kurz abbreche, um mich wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese Erinnerung, der ich nicht länger nachhängen darf, unversehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen Schlusse nicht in Ihre Hand kommen; ich gebe meiner Julie die Feder, um Ihnen zu sagen —

Mein Oheim gibt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen, wie sehr er Ihnen ergeben sei. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt, am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knick scheint uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie machen wir's nun, um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte geziemt, zu erfüllen? Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? und finden Sie es wohl artig genug, wenn ich Sie versichere, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind, wie der Onkel? Er hat mir verboten, sein letztes Blatt zu lesen; ich weiß nicht, was er Böses oder Gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu eitel, wenn ich denke, daß er von mir gesprochen hat. Genug, er hat mir erlaubt, den Anfang seines Briefes zu lesen, und da finde ich, daß er unsern guten Philosophen bei Ihnen anschwärzen will. Es ist nicht artig noch billig vom Oheim, einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln, weil er so ernsthaft auf einem Wege verharret, auf dem er sich nun einmal zu bilden

glaubt. Seien Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern jedem sein Recht widerfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir, und wenn ich gleich keine Philosophie keineswegs verstehe, so verstehe ich doch, wie auch derocht, den Philosophen.

Doch am Ende hat er diese gute Meinung, die ich von ihm hege, vielleicht nur Ihnen zu danken; denn die Noke mit den Kupfern, Legte tet von den freundlichen Worten, die er mir von Ihnen brachte, verschafften ihm freilich sogleich die beste Aufnahme.

Wie ich für dieses Andenken, für diese Gabe meinen Dank einrichten soll, weiß ich selbst nicht recht; denn es scheint mir, als wenn hinter diesem Geschenk eine kleine Bosheit verborgen liege. Wollten Sie Ihrer gehorsamen Dienerin spotten, als Sie ihr diese elenhaften Lustbilder, diese seltsamen Feen und Geistergestalten aus der Werkstatt meines Freundes Zuehlitz zusendeten? Was kann die arme Julie dafür, daß etwas Seltsames, Geistreiches sie aufreizt, daß sie gern etwas Wunderbares vorgestellt sieht und daß diese durch einander ziehenden und beweglichen Träume, auf dem Papier fixiert, ihr Unterhaltung geben!

Genug, Sie haben mir eine große Freude gemacht, ob ich gleich wohl sehe, daß ich nur eine neue Antie aufgebunden habe, indem ich Sie zu meinem zweiten Oheim annahm. Als wenn mir der erste nicht schon genug zu schaffen machte! denn auch der kann es nicht lassen, die Kinder über ihr Vergnügen aufklären zu wollen.

Dagegen verhält sich meine Schwester besser als ich; diese läßt sich gar nicht einreden. Und weil in unserer Familie denn doch eine Kunstliebhaberei sein muß, so liebt sie nur das, was amnütz ist und was man immer gern um sich herum sehen mag.

Ihr Brautigam — denn alles ist nun richtig, was bei Ihrer Durchreise noch nicht ganz entschieden war — hat ihr aus England die schönsten gemalten Kupfer geschickt, womit sie äußerst zufrieden ist; aber was sind das nicht auch für lange, weißgekleidete Schönen, mit blaßroten Schleifen und blaßblauen Schleiern! Was sind das nicht für interessante Mütter mit wohlgenahnten Kindern und wohlgebildeten Vätern! Wenn das alles einmal unter Glas und Mahagonnrahmen, geziert mit den metallenen Stäben, die auch bei

der Sendung waren, auf einem Lagersund, das Kabinett der jungen Frau zieren wird, dann darf ich freilich Titaniën mit ihrem Geen gefolge, um den verwandelten Klaus Zettel beschafft, nicht in die Gesellschaft bringen

Nun sieht es aus, als ob ich mich über meine Schwester aufhalte! denn das ist ja wohl das Klugste, was man thun kann, um sich Ruhe zu verschaffen, daß man gegen die andern ein wenig unvertraglich ist. Und so ware ich denn mit diesen Blättern doch endlich fertig geworden, ware so nahe an den untern Rand unverfelsus gekommen, daß nur noch der zehnte Marz und der Name Ihrer treuen Freundin, die Ihnen ein herrliches Lebenwohl sagt, unterzeichnet werden kann.

Julie.

Dritter Brief.

Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das Wort geredet; leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein; denn der junge Mann halt nicht nur auf einer besondern Methode, die mir keineswegs einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände gerichtet, über die ich weder viel denke, noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung sogar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältnis komme, scheint sich nicht einmal ein Berührungspunkt zu finden. Selbst den historischen, den antiquarischen Anteil, den er sonst daran zu nehmen schien, hat er völlig verloren. Die Sittenlehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, beschäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermesse, weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizei thatig ist, verschlingt seine nächsten Forschungen, das Staatsrecht, das mir in meiner frühesten Jugend schon durch meinen Oheim verleidet wurde, sieht als das Ziel seiner Aussichten. Da ist es nun um die Unterhaltung, von der ich nur so viel versprach, beinahe gethan, und es hilft mir nichts, daß ich ihn als einen edeln Menschen schahe, als einen guten liebe, als einen Verwandten zu befördern wünsche; wir haben einander nichts zu sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde fast

Wenn ich nun so fühl mich selbst, wie hier gegen Sie, meine Herren, als ein wahrer Oheim in der deutschen Komodie, meinen

Unnützlich anlasse, so nippt mich die Erfahrung wieder und erinnert mich, daß es der Weg nicht sei, sich mit den Menschen zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exaggerieren, durch welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen.

Wir wollen also lieber abwarten, wie sich das künftighin machen kann, und ich will indessen meine Pflicht gegen Sie nicht versäumen und fortfahren, Ihnen etwas von den Stücken meiner Sammlung zu erzählen.

Meines Vaters Bruder, nachdem er als Offizier sehr brav gedient hatte, ward nach und nach in verschiedenen Staatsgeschäften und nicht bei sehr wichtigen Fällen gebraucht. Er kannte fast alle Aristen seiner Zeit und hatte durch die Geschenke, die mit ihren Widmungen in Email und Miniatur verziert waren, eine Liebhaberei zu solchen Kunstwerken gewonnen. Er verschaffte sich nach und nach die Portraits verstorbener sowohl als lebender Potentaten, wenn die goldenen Dosen und brillanten Einfassungen zu den Goldschmieden und Juwelenshändlern wieder zurückkehrten; und so besaß er endlich einen Staatskalender seines Jahrhunderts in Bildnissen.

Da er viel rasste, wollte er seinen Schatz immer bei sich haben; und es war möglich, die Sammlung in einen sehr engen Raum zu bringen. Nirgends zeigte er sie vor, ohne daß ihm das Bildnis eines Lebenden oder Verstorbenen aus irgend einem Schmuckkasten zugeslogen wäre; denn das Eigne hat eine bestimmte Sammlung, daß sie das Zerstreute an sich zieht und selbst die Affektion eines Liebhabers gegen irgend ein einzelnes Kleinod durch die Gewalt der Masse gleichsam aufhebt und vernichtet.

Von den Portraits, unter welchen sich auch ganze Figuren, zum Beispiel allegorisch als Jägerinnen und Nymphen vorgestellte Prinzessinnen fanden, verbreitete er sich zuletzt auf andere kleine Gemälde dieser Art, wobei er jedoch mehr auf die äußerste Feinheit der Ausführung, als auf die höhern Kunstwerke sah, die freilich auch in dieser Gattung erreicht werden können. Sie haben das Beste dieser Sammlung selbst bewundert, nur wenig ist gelegentlich durch mich hinzugekommen.

Um nun endlich von mir, als dem gegenwärtigen vergnügten Besitzer, doch auch oft genug inkommodierten Aufstoden der wohlbekannten und wohlbelobten Sammlung, zu reden, so war meine

Neigung von Jugend auf der Aulhaberei meines Cheims, ja auch meines Vaters entgegengesetzt.

Ob die etwas ernsthaftere Richtung meines Großvaters auf mich geerbt hatte, oder ob ich, wie man es so oft bei Kindern findet, aus Geist des Widerspruchs, mit vorsätzlicher Anart mich von dem Wege des Vaters, des Cheims entfernte, will ich nicht entscheiden; gewiss, wenn jener durch die genaueste Nachahmung, durch die sorgfältigste Nachahmung das Kunstwerk mit dem Naturwerke völlig auf einer Linie sehen wollte, wenn dieser eine kleine Tafel nur in so fern schätzte, als sie durch die zartesten Punkte gleichsam ins Unendliche geteilt war, wenn er immer ein Vergrößerungsglas bei der Hand hielt und dadurch, das Wunder einer solchen Arbeit noch zu vergrößern glaubte, so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stucke vor Augen legten.

Die trefflichen Blätter von dieser Art, welche sich in meines Großvaters Sammlung befanden und die mich hätten belehren können, daß eine Skizze mit eben so viel Genauigkeit als Geist gezeichnet werden konnte, dienten, meine Liebhaberei anzufachen, ohne sie eben zu leiten. Das Kühne, Gangestrichne, Wildausgetaschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte es übermäßig; von solchen Blättern begann die kleine Sammlung, die ich als Jüngling anfang und als Mann fortsetzte.

Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Cheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als keiner die Art, sich mir oder auch ihm zu nähern, verstand.

Ob ich gleich, wie gesagt, nur meistens die geistreiche Hand schätzte, so konnte es doch nicht fehlen, daß nicht auch manches ausgeführte Stuck in meine Sammlung gekommen wäre. Ich lernte, ohne es selbst recht gewahr zu werden, den glücklichen Uebergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen, ich lernte das Bestimmte verehren, ob ich gleich immer daran die unerlässliche Forderung that, daß der bestimmteste Strich zugleich auch empfunden sein sollte.

Hierzu trugen die eigentümlichen Madarungen verschiedner

italienischer Meister, die meine Sammlung noch aufbewahrt, daß ich treulich bei, und so war ich auf gutem Wege, auf welchem eine andere Neigung mich frühzeitig weiter brachte.

Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte; ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Platter nach Schulen, W. n. n. und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.

So stand es um meine Sammlung, um meine Kenntnisse und ihre Nüchternheit, als die Zeit heran kam, die Akademie zu besuchen. Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medizin sein sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegenstände, ein neues Leben drängten meine Vielhaberei in die Tiefe meines Herzens zurück, und ich fand nur Gelegenheit, mein Auge an dem Besten zu üben, was wir von Abbildungen anatomischer, physiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen.

Nach vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte sich für eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen; ich fand Gelegenheit, Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Taumel durchwanderte ich das Heiligtum der Galerie! Wie manche Ahnung ward zum Anschauen! Wie manche Lücke meiner historischen Kenntnis ward nicht ausgefüllt, und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein selbstgefügter Blick auf die Familiensammlung, die einst mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet, und da ich nicht Künstler sein konnte, so war ich in Verzweiflung geraten, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre.

Was die übrigen Sammlungen auf mich gewirkt, was ich sonst noch gethan, um in der Kunst nicht stehen zu bleiben, und wie diese Vielhaberei neben allen meinen Beschäftigungen hergegangen und auch wie ein Schutzgeist begleitet, davon will ich Sie nicht unterhalten; genug, daß ich alle meine übrigen Fähigkeiten auf meine Wissenschaft, auf ihre Ausübung verwendete, daß meine

Paris faßt meine ganze Thätigkeit verdräng und daß eine ganz heterogene Beschäftigung meine Liebe zur Kunst, meine Leidenschaft zu sammeln nur zu vermehren schien.

Das übrige werden Sie leicht, da Sie mich und meine Sammlung kennen, hinaufsehen. Als mein Vater starb und dieser Schatz nun zu meiner Disposition gelangte, war ich gebildet genug, um die Lücken, die ich fand, nicht als Sammler nur auszufüllen, weil es Lücken waren, sondern einigermaßen als Kenner, weil sie ausgefüllt zu werden verdienten. Und so glaube ich noch, daß ich nicht auf unrechtem Wege bin, indem ich meine Neigung mit der Meinung vieler andern Männer, die ich kennen lernte, übereinstimmend finde. Ich bin nie in Italien gewesen, und doch habe ich meinen Bescheid, so viel es möglich war, ins Allgemeine auszubilden gesucht. Wie es damit steht, kann Ihnen nicht verborgen sein. Ich will nicht leugnen, daß ich vielleicht meine Neigung hier und da mehr hätte reinigen können und sollen. Doch wer möchte mit ganz gereinigten Neigungen leben!

Für diesmal und für immer genug von mir selbst. Möge sich mein ganzer Egoismus innerhalb meiner Sammlung befriedigen! Mitleidung und Empfanglichkeit sei übrigens das Vorurtheil, das Ihnen von niemand selbster, mit mehr Neigung und Zutrauen zugerufen werden kann, als von dem, der sich unterzeichnet

Ihren aufrichtig ergebenen.

Vierter Brief.

Sie haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie mir die ersten Stücke der Propyläen nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch manches im Manuskripte mitgeteilt, das mir, bei mehrerer Breite, Ihre Absichten deutlicher so wie die Wirkung selbster macht. Sie haben den Genuß am Schluß meines vorigen Briefes recht schön und freundlich erwidert, und ich danke Ihnen für die günstige Aufnahme, womit Sie die kurze Geschichte meiner Sammlung lehren.

Ihre gedruckten, Ihre geschriebenen Blätter riefen mir und den Meinigen jene angenehme Stunden zurück, die Sie mir da-

malß verschafften, als Sie, der üblen Jahreszeit ohnacachtet, einen ziemlichen Umweg machten, um die Sammlung eines Privatmannes kennen zu lernen, die Ihnen in manchen Sachen genug that und deren Besitzer von Ihnen ohne langes Bedenken mit einer aufrichtigen Freundschaft beglückt ward. Die Grundsätze, die Sie damals äußerten, die Ideen, womit Sie sich vergnüglich beschäftigten, finde ich in diesen Blättern wieder; ich sehe, Sie sind unverrückt auf Ihrem Wege geblieben, Sie sind vorgeschritten, und so darf ich hoffen, daß Sie nicht ohne Interesse vernommen werden, wie es mir in meinem Kreise ergangen ist und ergeht. Ihre Schrift wartet, Ihr Brief fordert mich auf. Die Geschichte meiner Sammlung ist in Ihren Händen; auch darauf kann ich weiter bauen; denn nun habe ich Ihnen einige Wünsche, einige Bekenntnisse vorzulegen.

Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe, unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurteilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maßstab anzulegen, der nach dem Wesen, was wir kennen, eingetheilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber sowie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte wie bei der Theorie, bei dem Urtheil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein Lichtes zu bringen, ist leblich und schön, und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben.

Sucht doch der Wärdeln auf alle mögliche Weise die edlern Metalle zu reinigen, um ein bestimmtes Gewicht des reinen Goldes und Silbers als einen entscheidenden Maßstab aller Verwischungen, die ihm vorkommen, festzusetzen! Man bringe alsdann so viel Kupfer, als man will, wieder dazu, man vermehre das Gewicht, man vermindere den Wert, man berechne die Münzen, die Silbergeschätze nach gewissen Konventionen: alles ist recht gut! Die schlechteste Scheidelinie, ja das Gemma oder Silber selbst mag passieren; denn der Probierstein, der Schmelztiegel ist gleich bereit, eine entscheidende Probe des innern Wertes anzustellen.

Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres Ernstes, wegen Ihrer Strenge zu tadeln, möchte ich in Bezug auf mein Gleichniß Sie auf gewisse mittlere Fächer aufmerksam machen, die der Künstler sowie der Liebhaber fürs gemeine Leben nicht entbehren kann.

Zu diesen Wünschen und Vorschlägen kann ich denn doch nicht unmittelbar übergehen, ich habe noch etwas in Gedanken, eigentlich auf dem Herzen. Es muß ein Bekenntnis gethan werden, das ich nicht zurückhalten kann, ohne auch Ihrer Freundschaft völlig unwert zu fühlen. Veleidigen kann es Sie nicht, auch nicht einmal verdriessen; es sei daher gewagt! Jeder Fortschritt ist ein Wagnis, und nur durch Wagnis kommt man entschieden vorwärts. Und nun hören Sie gleichwohl, damit Sie das, was ich zu sagen habe, nicht für wichtiger halten, als es ist.

Der Besitzer einer Sammlung, der sie, wenn er sie auch noch so gern vorweist, doch immer zu oft vorreisen muß, wird nach und nach, er sei übrigens noch so gut und harmlos, ein wenig tückisch werden. Er sieht ganz fremde Menschen bei Gegenständen, die ihm wohl bekannt sind, aus dem Stegreife ihre Empfindungen und Gedanken anhören. Mit Meinungen über politische Verhältnisse gegen einen Fremden herauszugehen, findet sich nicht immer Veranlassung, und die Mälgkeit verbietet es; Kunstwerke reizen auf, und vor ihnen geniert sich niemand, niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung, und daran hat man nicht Unrecht; niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urtheils, und daran hat man nicht ganz Recht.

So lange ich mein Cabinet besitze, ist mir ein einziger Mann vorgelommen, der mir die Ehre anthat, ja glauben, daß ich den Wert meiner Sachen zu beurtheilen wisse; er sagte zu mir: Ich habe nur kurze Zeit, lassen Sie mich in jedem Fache das Beste, das Merkwürdigste, das Seltenste sehen! Ich dankte ihm, indem ich ihn versicherte, daß er der erste sei, der so verfähre, und ich höne, sein Zutrauen hat ihn nicht gereut, wenigstens schien er äußerst zufrieden von mir zu gehen. Ich will eben nicht sagen, daß er ein besonderer Kenner oder Liebhaber gewesen wäre; auch zeigte vielleicht eben sein Betragen von einer gewissen Gleichgültigkeit, ja vielleicht ist uns ein Mann interessanter, der einen einzelnen Teil liebt, als der, der das Ganze nur schätzt, genug, dieser verdiente erwähnt zu werden, weil er der erste war und der letzte blieb, dem meine heimliche Tücke nichts anhaben konnte.

Denn auch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für Sie dadurch gelitten hatte.

Nicht allein, daß ich Ihnen die Mädchen aus dem Gesicht brachte – verzeihen Sie, ich mußte heimlich lacheln, wenn Sie von dem Antikenschrant, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Thüre schielten, die aber nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen: mein Wink hatte sie entfernt; dann ich wollte meinen Altesten eine ungetheilte Aufmerksamkeit verschaffen. Verzeihen Sie dieses Bekenntnis und erinnern Sie sich, daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschadigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die gemalten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen, bei einer reizenden Aussicht auf die Gegend, das Vergnügen einer frohlichen Unterhaltung verschaffte. Nicht allein, sagte ich und muß wohl, da mir diese lange Einschaltung meinen Perioden verdorben hat, ihn wieder anders anfangen.

Sie erzeugten mir bei Ihrem Eintritt auch eine befondere Ehre, indem Sie annehmen schienen, daß ich Ihrer Meinung sei, daß ich diejenigen Kunstwerke, welche Sie ausschließlich schätzten, auch vorzüglich zu schätzen wisse, und ich kann wohl sagen, meistens trafen unsere Urtheile zusammen; hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorurthe, auch wohl ein Vorurtheil zu entdecken. Ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerksamkeit auf verschiedene unsichtbare Dinge, deren Wert ich unter der Menge übersehen hatte.

Nach Ihrer Artise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche; wir verglichen Sie mit andern Fremden, die bei uns eingetroffen hatten, und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet. Wir fanden eine große Verschiedenheit der Liebhaber und Gesinnungen, doch zeigten sich gewisse Neigungen mehr oder weniger in verschiedenen Personen wieder, wir fingen an, die ähnlichen wieder zusammenzustellen, und das Buch, worin die Namen aufgezeichnet sind, half der Erinnerung nach. Auch für die Zukunft war unsere Tude in Aufmerksamkeit verwandelt, wir beobachteten unsere Gäste genauer und rangierten sie zu den übrigen Gruppen.

Ich habe immer wir gesagt; denn ich zog meine Mädchen diesmal, wie immer, mit ins Geschaft. Julie war besonders thätig

und hatte viel Glück, ihre Leute gleich recht zu placieren; denn es ist den Frauen angeboren, die Meinungen der Männer genau zu kennen. Doch gedachte Caroline solcher Freunde nicht zum besten, welche die schönen und seltenen Stücke englischer schwarzer Kunst, womit sie ihr stilles Zimmer ausgeschmückt hatte, nicht recht lebhaft preisen wollten. Darunter gehörten denn auch Sie, ohne daß Ihnen dieser Mangel der Empfänglichkeit bei dem guten Rinde viel geschadet hätte.

Liebhater von unserer Art - denn es ist doch natürlich, daß wir von denen zuerst sprechen - finden sich, genau betrachtet, gar manche, wenn man ein wenig Vorurteil auf oder ab, mehr oder weniger Lebhaftigkeit oder Bedacht, Biakunst oder Strenge nicht eben in Anschlag bringt, and deswegen hoffe ich günstig für Ihre Prophezeien, nicht allein, weil ich gleichgesinnte Personen vermute, sondern weil ich wirklich gleichgesinnte Personen kenne.

Wenn ich also in diesem Sinne Ihren Ernst in der Kunst, Ihre Strenge gegen Künstler und Liebhaber nicht tödlich kann, so muß ich doch, in Betracht der vielerlei Menschenfinder, die Ihre Schrift lesen sollen, und wenn sie nur von denen gelesen wurde, die meine Sammlung gesehen haben, noch einiges zum Besten der Kunst und der Kunstfreunde wünschen, und zwar einerseits, daß sie eine gewisse heitere Liberalität gegen alle Kunstfehler zeigten, den beschränktesten Künstler und Kunstliebhaber schagten, sobald jeder nur ohne sonderliche Annahme sein Wesen treibt; andernteils aber kann ich Ihnen nicht genug Widerstreit gegen diejenigen empfehlen, die von beschränkten Ideen ausgehen und mit einer unhaltbaren Einseitigkeit einen vorgezogenen und beschützten Teil der Kunst zum Ganzen machen wollen. Lassen Sie uns zu diesen Zwecken eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wiederfinde.

Freilich kann ich Ihnen nur den leichtesten Entwurf senden: alles, was Resultat ist, zieht sich ins Enge zusammen, und mein Brief ist ohnehin schon lange genug. Meine Einleitung ist ausführlich und meinen Schluß sollen Sie nur selbst ausführen helfen.

Unsere kleine Akademie richtete, wie es gewöhnlich geschieht,

erst spät ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst, und bald fanden wir in unserer Familie fast für alle die verschiedenen Gruppen einen Gesellschafter.

Es gibt Künstler und Liebhaber, welche wir die Nachahmer genannt haben; und wirklich ist die eigentliche Nachahmung, auf einen hohen und schätzbaren Punkt getrieben, ihr einziger Zweck, ihre höchste Freude, mein Vater und mein Schwager gehörten dazu, und die Liebhaberei des einen, sowie die Kunst des andern ließ in diesem Fache fast nichts weiter übrig. Die Nachahmung kann nicht ruhen, bis sie die Abbildung wo möglich an die Stelle des Abgebildeten setzt.

Weil nun hierzu eine große Genauigkeit und Richtigkeit erfordert wird, so sieht ihnen eine andere Klasse nah, welche wir die Punktierer genannt haben; bei diesen ist die Nachbildung nicht das Vorzüglichste, sondern die Arbeit. Ein solcher Gegenstand scheint ihnen der liebste, bei dem sie die meisten Punkte und Striche anbringen können. Bei diesen wird Ihnen die Liebhaberei meines Theuns sogleich einfallen. Ein Künstler dieser Art streckt gleichsam den Raum ins Unendliche zu fallen und uns sinnlich zu überzeugen, daß man die Materie ins Unendliche theilen könne. Sehr schätzbar erscheint dieses Talent, wenn es das Bildnis einer würdigen, einer werthen Person hergestalt ins Kleine bringt, daß wir das, was unser Herz als ein Kleinod erkennt, auch vor unserm Auge mit allen seinen äußern Eigenschaften, neben und mit Kleinodien erscheinen sehen.

Auch hat die Naturgeschichte solchen Männern viel zu verdanken.

Als wir von dieser Klasse sprachen, mußte ich mir wohl selbst einfallen, der ich mit meiner frühern Liebhaberei eigentlich ganz im Gegensatz mit jenen stand. Alle diejenigen, die mit wenigen Strichen zu viel leisten wollen, wie die vorigen mit vielen Strichen und Punkten oft vielleicht zu wenig leisten, nannten wir Skizzenisten. Hier ist nämlich nicht die Rede von Meistern, welche den allgemeinen Entwurf zu einem Werke, das ausgeführt werden soll, zu eignen und fremder Beurteilung erst hinschreiben; denn diese machen erst eine Skizze; Skizzenisten nennt man aber diejenigen mit Recht, welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und also nie das Ende der Kunst, die Ausführung, erreichen: so wie der Punktierer den wesentlichen Anfang der Kunst, die Erfindung, das Geist-

reiche oft nicht gewahrt wird. Der Skizze hat dagegen meist zu viel Imagination: er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein bißchen übertrieben im Ausdruck. Selten fällt er in den Fehler, zu weich oder unbedeutend zu sein; diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausübung verbunden.

Für die Rubrik, in welcher das Weiße, das Gefällige, das Anmutige herrschend ist, hat sich Karoline sogleich erklärt und feierlich protestirt, daß man dieser Klasse keinen Spitznamen geben möge; Julie hingegen überläßt sich und ihre Freunde, die poetisch geistreichen Skizzen und Ausführe, dem Schickal und einem strengern oder liberalern Urtheil.

Von den Weichlichen kamen wir natürlicherweise auf die Holzschnitte und Kupferstiche der frühern Meister, deren Werke, ohngeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit, uns durch einen gewissen derben und sichern Charakter noch immer erfreuen.

Dann fielen uns noch verschiedene Arten ein, die aber vielleicht schon in die vorigen eingetheilt werden können, als da sind Karikaturzeichner, die nur das bedeutend Widerwärtige, physisch und moralisch Häßliche heraussuchen, Improvisatoren, die mit großer Geschicklichkeit und Schnelligkeit alles aus dem Stegreif entwerfen, gelehrte Künstler, deren Werke man nicht ohne Kommentar versteht, gelehrte Liebhaber, die auch das einfachste, natürlichste Werk nicht ohne Kommentar lassen können, und was noch andere mehr waren, davon ich künftig mehr sagen wil; für diesmal aber schlicße ich mit dem Wunsche, daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit gibt, sich über meine Annahme lustig zu machen, Sie mit dem Anfange desselben verzeihen möge, wo ich mich verman, einige lebenswürdige Schwachheiten geschapter Freunde zu belächeln. Geben Sie mir das Weiße zurück, wenn Ihnen mein Untersagen nicht widerwärtig scheint! Schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel! Sie vermehren dadurch den Dank, nicht aber die Anhänglichkeit

Ihres ewig verbundenen.

Fünfter Brief.

Die Heiterkeit Ihrer Antwort trägt mir, daß Sie mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Overhe, Werke XXX.

Himmels nicht verstimmt hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.

Wenn das Glück viel öfter allein und viel seltner in Gesellschaft kommt als das Unglück, so habe ich diesmal eine Ausnahme von der Regel erfahren: erwünschter und bedeutender hatten mir Ihre Blätter nicht kommen können, und Ihre Anmerkungen zu meinen wunderlichen Klassifikationen hätten nicht leicht geschwinder Frucht gebracht, als eben in dem Augenblick, da sie, wie ein schon keimender Same, in ein fruchtbares Erdreich fielen. Lassen Sie mich also die Geschichte des gestrigen Tages erzählen, damit Sie erfahren, was für ein neuer Stern mir aufging, mit welchem das Gestein Ihres Briefs in eine so glückliche Konjunktion tritt.

Gestern meldete sich bei uns ein Fremder an, dessen Name mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Mann gerühmt war. Ich freute mich bei seinem Eintritt, machte ihn mit meinen Beschäftigungen im allgemeinen bekannt, ließ ihn wählen und zeigte vor. Ich bemerkte bald ein sehr gebildetes Auge für Kunstwerke, besonders für die Geschichte derselben. Er erkannte die Meister so wie ihre Schüler, bei zweifelhaften Bildern wußte er die Ursachen seines Zweifels sehr gut anzugeben, und seine Unterhaltung erfreute mich sehr.

Vielleicht wäre ich hingarissen worden, mich gegen ihn lebhafter zu äußern, wenn nicht der Vorsatz, meinen Gast auszuordnen, mir gleich beim Eintritt eine ruhigere Stimmung gegeben hätte. Viele seiner Urtheile trafen mit den meinigen zusammen, bei manchen mußte ich sein scharfes und geübtes Auge bewundern. Das erste, was mir an ihm besonders auffiel, war ein entschiedener Haß gegen alle Manieristen. Es that mir für einige meiner Lieblingsbilder weh, und ich war um desto mehr aufgefodert, zu untersuchen, aus welcher Quelle eine solche Abneigung wohl stichen mochte.

Mein Gast war spät gekommen, und die Dämmerung verhinderte uns, weiter zu reden; ich zog ihn zu einer kleinen Kollation, zu der unser Philo soph eingeladen war; denn dieser hat sich mir seit einiger Zeit genähert; wie das kommt, muß ich Ihnen im Vorbeigehen sagen.

Glücklicherweise hat der Himmel, der die Eigenheiten der Männer vorausseh, ein Mittel bereitet, das sie eben so oft ver

bindet, als entzweit mein Philosoph ward von Juliens Ammut, die er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfindung legte ihm auf, den Laerm sowie die Richte zu unterhalten, und unser Gespräch verweilt nun gewöhnlich bei den Neigungen, bei den Leidenschaften des Menschen.

Ehe wir noch alle beisammen waren, ergriff ich die Gelegenheit, meine Manieristen gegen den Fremden in Schutz zu nehmen. Ich sprach von ihrem schönen Naturell, von der glücklichen Uebung ihrer Hand und ihrer Ammut; doch setzte ich, um mich zu verwahren, hinzu: Dies will ich alles nur sagen, um eine gewisse Duldung zu entschuldigen, wenn ich gleich zugebe, daß die hohe Schönheit, das höchste Prinzip und der höchste Zweck der Kunst, freilich noch etwas ganz anders sei.

Mit einem Lächeln, das nur nicht ganz gefiel, weil es eine besondere Gefügigkeit gegen sich fühlte und eine Art Mitleiden gegen mich auszudrücken schien, erwiderte er darauf: Sie sind denn also auch den hergebrachten Grundsätzen getreu, daß Schönheit das letzte Ziel der Kunst sei?

Wie ist kein höheres bekannt, versetzte ich darauf.

Können Sie mir sagen, was Schönheit sei? rief er aus.

Vielleicht nicht, versetzte ich; aber ich kann es Ihnen zeigen. Lassen Sie uns, auch allenfalls noch bei Licht, einen sehr schönen Gipsabguß des Apolls, einen sehr schönen Marmorkopf des Bacchus, den ich besitze, noch geschwind anblicken, und wir wollen sehen, ob wir uns nicht vereinigen können, daß sie schön seien.

Ehe wir an diese Untersuchung gehen, versetzte er, möchte es wohl nötig sein, daß wir das Wort Schönheit und seinen Ursprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein; sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten: das vollkommene Charakteristische nur verdient schon genannt zu werden; ohne Charakter gibt es keine Schönheit.

Betroffen über diese Art, sich auszudrücken, versetzte ich: Zugestanden, aber nicht eingestanden, daß das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch nur daraus, daß das Charakteristische dem Schönen allenfalls zu Grunde liege, keineswegs aber, daß es eins mit dem Charakteristischen sei. Der Charakter verhält sich zum Schönen, wie das Skelett zum lebendigen Menschen. Niemand

wird leugnen, daß der Knochenbau zum Grunde aller hoch organisierten Gestalt liege; er begründet, er bestimmt die Gestalt: er ist aber nicht die Gestalt selbst, und noch weniger bewußt er die letzte Erscheinung, die wir als Inbegriff und Fülle eines organischen Ganzen Schönheit nennen.

Auf Gleichnisse kann ich mich nicht einlassen, versetzte der Gast, und aus Ihren Worten selbst erhellt, daß die Schönheit etwas Unbegreifliches oder die Wirkung von etwas Unbegreiflichem sei. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht; was man mit Worten nicht klar machen kann, das ist Unsinn.

Ich können Sie denn die Wirkung, die ein farbiger Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?

Er. Das ist wieder eine Instanz, auf die ich mich nicht einlassen kann. Genug, was Charakter sei, laßt sich nachweisen. Sie finden die Schönheit nie ohne Charakter, dann sonst würde sie leer und unbedeutend sein. Alles Schöne der Alten ist bloß charakteristisch, und bloß aus dieser Eigentümlichkeit entsteht die Schönheit.

Unser Philosoph war gekommen und hatte sich mit den Mächtigen unterhalten; als er uns eifrig sprechen hörte, trat er hinzu, und dem Gast, durch die Gegenwart eines neuen Zuhörers gleichsam angefeuert, fuhr fort:

Das ist eben das Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche falsche Grundsätze, die nur einen Schein von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen; niemand spricht sie lieber nach, als wer den Gegenstand nicht kennt und versteht. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, daß die Alten nur das Schöne gebildet; so hat uns Winckelmann mit der stillen Größe der Einfachheit und Ruhe eingeschläfert, anstatt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien und verhehlen die unedlen Körper und Schadel der Barbaren, die struppigten Haare, den schmutzigen Bart, die durren Knochen, die runtsichtige Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste.

Um Gottes willen! rief ich aus, gilt es denn aus der guten Zeit der alten Kunst selbständige Kunstwerke, die solche abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen? oder sind es nicht vielmehr unter-

geordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke der Kunst, die sich nach äußern Absichten bequemen muß, die im Sinken ist?

Er. Ich gebe Ihnen ein Verzeichniß, und Sie mögen selbst untersuchen und urtheilen. Aber daß Laokoon, daß Niobe, daß Dirce mit ihren Stiefföhnen selbständige Kunstwerke sind, werden Sie mir nicht leugnen. Treten Sie vor den Laokoon und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten ersticken- den Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines äßenden Gifts, heftige Gärung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod.

Der Philosoph schien mich mit Bewunderung anzusehen, und ich versetzte: Man schaudert, man erstarrt nur vor der bloßen Beschreibung. Fürwahr, wenn es sich mit der Gruppe Laokoons so verhält, was will aus der Anmut werden, die man sogar darin so wie in jedem echten Kunstwerke finden will! Doch ich will mich darein nicht mischen: machen Sie das mit den Verfassern der Propyläen aus, welche ganz der entgegengesetzten Meinung sind.

Das wird sich schon geben, versetzte mein Gast; das ganze Altertum spricht mir zu; denn wo wüthet Schrecken und Tod entseßlicher, als bei den Darstellungen der Niobe?

Ich erschraf über eine solche Assertion; denn ich hatte noch kurz vorher freilich nur die Kupfer im Fabroni gesehen, den ich sogleich herbeiholte und aufschlug. Ich finde keine Spur vom wütenden Schrecken des Todes; vielmehr in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situation unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen. Ich sehe hier überall den Kunstzweck, die Glieder zierlich und anmutig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke, gleichsam wie ein geistiger Knochenbau, durchgezogen sind.

Er. Lassen Sie uns zu den Basreliefen übergehen, die wir am Ende des Buches finden. —

Wir schlugen sie auf.

Ich. Von allem Entseßlichen, aufrichtig gesagt, sehe ich auch hier nicht das mindeste. Wo wüthen Schrecken und Tod? Hier sehe ich nur Figuren, mit solcher Kunst durch einander bewegt, so glücklich gegen einander gestellt oder gestreckt, daß sie, indem sie mich an

ein trauriges Schicksal erinnern, mir zugleich die angenehmste Empfehlung geben. Alles Charakteristische ist gemischt, alles natürlich Gewaltfame ist aufgehoben, und so möchte ich sagen Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfach und Würde; das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.

Das Anmutige, das gewiß nicht unmittelbar mit dem Charakteristischen verbunden werden kann, fällt besonders bei diesem Sarkophagen in die Augen. Sind die toten Töchter und Söhne der Niobe nicht hier als Hieraten geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst! sie verzert nicht mehr mit Blumen und Früchten, sie verzert mit menschlichen Zeichnamen, mit dem größten Elend, das einem Vater, das einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerißt zu sehen. Ja, der schöne Venus, der mit gekrümmter Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erscheidenden, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu seiner irdischen Waise eine himmlische Anmut zugehaucht.

Wem Gast sah mich lachend an und zuckte die Achseln. Leider, sagte er, als ich geendigt hatte, leider sehe ich wohl, daß wir nicht einig werden können. Wie schade, daß ein Mann von Ihren Kenntnissen, von Ihrem Geiste nicht einsehen will, daß das alles nur leere Worte sind und daß Schönheit und Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag, sondern vielmehr widerstrebend findet.

Mein Philosoph schien während des letzten Theiles unsers Gespräches etwas unruhig zu werden, so gelassen und gleichgültig er den Anfang anzuhören schien; er rückte den Stuhl, bewegte ein paar mal die Lippen und fing, als es eine Pause gab, zu reden an.

Doch, was er vorbrachte, mag er Ihnen selbst überliefern! Er ist diesen Morgen beizeiten wieder da; denn seine Teilnahme an dem gesungenen Gespräch hat auf einmal die Schalen unserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen, und ein paar hübsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.

Diesen Morgen geht noch eine Post, womit ich die gegenwärtigen Mütter abscheide, über denen ich schon einige Patienten verfaunt habe; weshalb ich Verzeihung vom Apoll, in so fern er sich um Ketzte und Künstler zugleich bekümmert, erwarten darf.

Diesen Nachmittag haben wir noch sonderbare Szenen zu erwarten. Unser Charakteristiker kommt wieder, zugleich haben sich noch ein halb Duzend Freunde anmelden lassen, die Jahreszeit ist reizend und alles in Bewegung.

Gegen diese Gesellschaft haben wir einen Bund gemacht, Julie, der Philosoph und ich; es soll uns keine von ihren Eigenheiten entgehen.

Doch hören Sie erst den Schluß unserer gestrigen Disputation und empfangen nur noch einen lebhaften Gruß von Ihrem

zwar diesmal eifertigen, doch immer beständigen treuen
Freund und Diener.

Sechster Brief.

Unser würdiger Freund laßt mich an seinem Schreibtisch niedersitzen, und ich danke ihm sowohl für dieses Vertrauen als für den Anlaß, den er mir gibt, mich mit Ihnen zu unterhalten. Er nennt mich den Philosophen, er würde mich den Schüler nennen, wenn er wüßte, wie sehr ich mich zu bilden, wie sehr ich zu lernen wünsche. Doch leider hat man schon vor den Wünschen, wenn man sich nur auf gutem Wege glaubt, ein annäherliches Ansehen.

Daß ich gestern abend mich in ein Gespräch über bildende Kunst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt und ich nur einige litterarische Kenntnisse davon besitze, werden Sie mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernahmen und daraus ersahen, daß ich bloß im Allgemeinen geklitten bin, daß ich mein Befugnis mit zureden mehr auf einige Kenntnis der alten Poesie gegründet habe.

Ich will nicht leugnen, daß die Art, wie der Gegner mit meinem Freunde verfuhr, mich entrüstete. Ich bin noch jung, entrüstete mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desloweniger den Titel eines Philosophen. Die Worte des Gegners griffen mich selbst an, denn wenn der Kenner, der Liebhaber der Kunst das Schöne nicht aufgeben darf, so muß der Schüler der Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinnste verweisen lassen.

Run, so viel ich mich erinnere, wenigstens den Faden und den allgemeinen Inhalt des Gesprächs!

Jay. Erlauben Sie, daß ich auch ein Wort einrede!

Der Gast (etwas schüchtern) Von Herzen gern, und wo möglich nichts von Luftbildern!

Ich. Von der Poesie der Alten kann ich einige Nachenschaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntnisse.

Der Gast. Das thut mir leid. So werden wir wohl schwerlich näher zusammentommen.

Ich. Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt; die Freunde der verschiedensten sollten sich nicht mißverstehen.

Oheim. Lassen Sie hören!

Ich. Die alten Tragödienschreiber verfahren mit dem Stoff, den sie bearbeiteten, völlig wie die bildenden Künstler, wenn anders diese Kupfer, welche die Familie der Niobe vorstellen, nicht ganz vom Original abweichen.

Gast. Sie sind leidlich genug; sie geben nur einen unvollkommenen, nicht einen falschen Begriff.

Ich. Nun, dann können wir sie in sofern zum Grunde legen.

Oheim. Was behaupten Sie von dem Verfahren der alten Tragödienschreiber?

Ich. Sie wählten sehr oft, besonders in der ersten Zeit, unertragliche Gegenstände, unleidliche Vorgebenheiten.

Gast. Unertraglich wären die alten Fabeln?

Ich. Gewiß! ohngefahr wie Ihre Beschreibung des Laokoons.

Gast. Diese finden Sie also unerträglich?

Ich. Verzeihen Sie! nicht Ihre Beschreibung, sondern das Beschriebene.

Gast. Also das Kunstwerk?

Ich. Keinesweges! aber das, was Sie darin gesehen haben, die Fabel, die Erzählung, das Skelett, das, was Sie charakteristisch nennen. Denn wenn Laokoön wirklich so vor unsern Augen stünde, wie Sie ihn beschreiben, so wäre er wert, daß er den Augenblick in Studien geschlagen würde.

Gast. Sie drücken sich stark aus.

Ich. Das ist wohl einem wie dem andern erlaubt.

Oheim. Nun also zu dem Trauerspiele der Alten.

Gast. Zu den unertraglichen Gegenständen.

Ich. Ganz recht! aber auch zu der alles ertraglich, leidlich, schon, anmutig machenden Behandlung.

Gast. Daß geschähe denn also wohl durch Einfalt und stille Größe?

Ich. Wahrscheinlich!

Gast. Durch das mildernde Schönheitsprinzip?

Ich. Es wird wohl nicht anders sein!

Gast. Die alten Tragödien wären also nicht schrecklich?

Ich. Nicht leicht, so viel ich weiß, wenn man den Dichter selbst hört. Freilich, wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grund liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wohl sogar Sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich darstellen.

Gast. Ich will über Poesie nicht entscheiden.

Ich. Und ich nicht über bildende Kunst.

Gast. Ja, es ist wohl das beste, daß jeder in seinem Fache bleibt.

Ich. Und doch gibt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.

Gast. Und dieser wäre?

Ich. Das menschliche Gemüt.

Gast. Ja, ja! es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen; und bequemer ist es freilich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

Ich. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

Gast. Den ich mir auch verbitten wollte.

Ich. Die Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken; die Kunst bezieht sich notwendig auf denselben; denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.

Gast. Wozu soll das führen?

Ich. Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter.

Gast. Allerdings thue ich das. Was ich mit dem Verstand nicht begreife, existiert mir nicht.

Ich. Aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit

vielfacher, innig verbundner Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser ewigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.

Gast. Führen Sie mich nicht in diese Labyrinth, denn wer vermöchte uns herauszuhelfen?

Ich. Da ist es denn freilich am besten, wir heben das Gespräch auf, und jeder behauptet seinen Platz.

Gast. Auf dem meinigen wenigstens stehe ich feste.

Ich. Vielleicht finde sich noch geschwind ein Mittel, daß einer den andern auf seinem Plage wo nicht besuchen, doch wenigstens beobachten könnte.

Gast. Geben Sie es an!

Ich. Wir wollen uns die Kunst einen Augenblick im Entstehen denken!

Gast. Gut.

Ich. Wir wollen das Kunstwerk auf dem Wege zur Vollkommenheit begleiten.

Gast. Nur auf dem Wege der Erfahrung mag ich Ihnen folgen. Die steilen Pfade der Speculation verbitte ich mir.

Ich. Sie erlauben, daß ich ganz von vorn anfang?

Gast. Recht gern.

Ich. Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgend einem Gegenstand, sei es ein einzelnes belebtes Wesen.

Gast. Also etwa zu diesem armen Schöshunde?

Ante. Komm, Wellos! es ist keine geringe Ehre, als Beispiel zu einer solchen Nachahmung gebraucht zu werden.

Ich. Fürwahr, der Hund ist zierlich genug, und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgend eine Weise darzustellen suchen. Laßen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefordert sein; denn wir haben nun allenfalls nur zwei Wellos für einen.

Gast. Ich will nicht einreden, sondern erwarten, was hieraus entstehen soll.

Ich. Nehmen Sie an, daß dieser Mann, den wir wegen seines Talentos nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkam, daß

er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umthäte, dergestalt daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfes vor ihm stünde und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.

Gast. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.

Ich. Ohne Zweifel!

Gast. Und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern.

Ich. Wir andern aber steigen weiter.

Gast. Ich bleibe zurück.

Dheim. Zum Versuche gehe ich mit.

Ich. Durch jene Operation möchte allenfalls ein Kanon entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar, aber nicht befriedigend fürs Gemüt.

Gast. Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemüths genug thun?

Ich. Es ist nicht wunderlich, es läßt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einst unter einander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei! Und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Laßt uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien!

Gast. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

Ich. Es gibt nur ein Licht, uns hier zu leuchten.

Gast. Das wäre?

Ich. Die Vernunft.

Gast. In wiefern sie ein Licht oder ein Irrlicht sei, ist schwer zu bestimmen.

Ich. Nennen wir sie nicht, aber fragen wir uns die Forderungen ab, die der Geist an ein Kunstwerk macht. Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntniß nur geordnet und beruhigt werden; das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.

Gast. Ich fange an, nichts mehr zu verstehen.

Dheim. Ich aber glaube, einigermaßen folgen zu können. Wie

wert ich mitache, will ich durch ein Beispiel zeigen. Nehmen wir an, daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrücke; nun wollte er ihn aber auf den Fepiter Jupiters setzen. Glauben Sie, daß er dahin vollkommen passen würde?

Gast. Es laute darauf an.

Oheim. Ich sage: Nein! Der Künstler mußte ihm vermehr noch etwas geben.

Gast. Was denn?

Oheim. Das ist freilich schwer auszudrücken.

Gast. Ich vermute.

Ich. Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas thun?

Gast. Nur immer zu!

Ich. Er mußte dem Adler geben, was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gott zu machen.

Gast. Und das wäre?

Ich. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervortradte.

Gast. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wollen steigen. Ich sehe recht wohl, Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur in sofern schätze, als er charakteristisch ist.

Ich. Für uns ist er noch etwas mehr; er befriedigt eine hohe Forderung, die aber doch noch nicht die höchste ist.

Gast. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

Ich. Dem, der viel erlangen kann, gekümt, viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein. Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren; der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst, nun aber machte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Reizung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geist-erhebende nicht fahren lassen. Was wurde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Aufgelöst-lich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme,

und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

Gast. Sind Sie fertig?

Ich. Für diesmal! Der kleine Kreis ist geschlossen; wir sind wieder da, wo wir ausgegangen sind; das Gemüt hat gefordert, das Gemüt ist befriedigt, und ich habe weiter nichts zu sagen.

(Der gute Oheim ward zu einem Kranken bringend abgerufen.)

Gast. Es ist die Art der Herren Philosophen, daß sie sich hinter sonderbaren Worten, wie hinter einer Megide, im Streite einher bewegen.

Ich. Diesmal kann ich wohl versichern, daß ich nicht als Philosoph gesprochen habe; es waren lauter Erfahrungssachen.

Gast. Das nennen Sie Erfahrung, wovon ein anderer nichts begreifen kann!

Ich. Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ.

Gast. Wohl ein besonderes?

Ich. Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft muß es haben.

Gast. Und die wäre?

Ich. Es muß produzieren können.

Gast. Was produzieren?

Ich. Die Erfahrung! Es gibt keine Erfahrung, die nicht produziert, hervorgebracht, erschaffen wird.

Gast. Nun, das ist arg genug!

Ich. Besonders gilt es von dem Künstler.

Gast. Fürwahr, was wäre nicht ein Porträtmaler zu beneiden, was würde er nicht für Zulauf haben, wenn er seine sämtlichen Kunden produzieren könnte, ohne sie mit so mancher Sitzung zu inkommodieren!

Ich. Vor dieser Instanz fürchte ich mich gar nicht; ich bin vielmehr überzeugt, kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.

Gast (aufspringend). Das wird zu toll! Ich wollte, Sie hätten mich zum besten, und das alles wäre nur Spaß! Wie würde ich

nach freuen, wenn das Krümel sich bergestalt auflöste! Wie gern würde ich einem wackern Mann, wie Sie sind, die Hand reichen!

Ich. Leider ist es mein völliger Ernst, und ich kann mich weder anders finden noch fügen.

Gast. Nun, so möchte ich, wir reicheten einander zum Abschied wenigstens die Hände, besonders da unser Herr Wirt sich entfernt hat, der doch noch allenfalls den Präsidenten bei unserer lebhaften Disputation machen konnte. Leben Sie wohl, Mademoiselle! Leben Sie wohl, mein Herr! Ich lasse morgen anfragen, ob ich wieder aufwarten darf?

So stürmte er zur Thüre hinaus, und Julie hatte kaum Zeit, ihm die Wagg, die sich mit der Laterne parat hielt, nachzuschicken. Ich blieb mit dem lebenswürdigen Kinde allein. Caroline hatte sich schon früher entfernt. Ich glaube, es war nicht lange hernach, als mein Gegner die reine Schönheit, ohne Charakter, für fade erklärt hatte.

Sie haben es arg gemacht, mein Freund, sagte Julie nach einer kurzen Pause. Wenn er mir nicht ganz Recht zu haben scheint, so kann ich Ihnen doch auch unmöglich durchaus Beifall geben, denn es war doch wohl bloß, um ihn zu necken, als Sie zuletzt behaupteten, der Porträtmaler müsse das Bildnis ganz eigentlich erschaffen.

Schöne Julie, versetzte ich darauf, wie sehr wünschte ich, mich Ihnen hierüber verständlich zu machen! Vielleicht gelingt es mir mit der Zeit! Aber Ihnen, deren lebhafter Geist sich in alle Regionen bewegt, die den Künstler nicht allein schäpft, sondern ihm gewissermaßen zuvoreilt und selbst das, was Sie nicht mit Augen gesehen, sich, als stände es vor ihr, zu vergegenwärtigen weiß, Sie sollten am wenigsten stutzen, wenn vom Schaffen, vom Hervorbringen die Rede ist.

Julie. Ich merke, Sie wollen mich bestechen. Es wird Ihnen leicht werden; denn ich höre Ihnen gern zu.

Ich. Lassen Sie uns vom Menschen würdig denken und bekümmern wir uns nicht, ob es ein wenig bizarr klingt, was wir von ihm sagen. Gibt doch jedermann zu, daß der Poet geboren werden müsse! Schreibt nicht jedermann dem Genie eine schaffende Kraft zu, und niemand glaubt, dadurch eben etwas Paradoxes zu sagen! Wir leugnen es nicht von den Werken der Phantasie; aber

wahrlich der unthätige, untaugende Mensch wird das Gute, das Edle, das Schöne weder an sich noch an andern gewahr werden! Wo käme es denn her, wenn es nicht aus uns selbst entspränge? Fragen Sie Ihr eigen Herz! Ist nicht die Handelsweise zugleich mit dem Handeln ihm eingeboren? Ist es nicht die Fähigkeit zur guten That, die sich der guten That erfreut? Wer fühlt lebhaft, ohne den Wunsch, das Gefühlte darzustellen? und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen? und zwar nicht etwa nur ein- für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe. Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Theilen ausbildet, im Ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Thätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden; denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.

Ich habe heute sehr gesündigt: ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine Materie sprach, die ich nicht ergründet habe, und in diesem Augenblick bin ich auf dem Wege, noch strafwürdiger zu fehlen. Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt; Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf, glücklich zu sein. Lassen Sie mich von hinnen gehen, damit ich nicht doppelt scheltenswert sei!

Ich ergriff Juliens Hand; ich war sehr bewegt, sie hielt mich freundlich fest. Ich darf es sagen. Gebe der Himmel, daß ich mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht irre!

Doch ich fahre in meiner Erzählung fort. Der Oheim kam zurück. Er war freundlich genug, das an mir zu loben, was ich an mir tadelte, war zufrieden, daß meine Ideen über bildende Kunst mit den seinigen zusammenträfen. Er versprach, mir in kurzer Zeit die Anschauung zu verschaffen, deren ich bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend auch ihren Unterricht zu, wenn ich gesprächiger, wenn ich mittheilender werden wollte — und ich fühle schon recht gut, daß sie alles aus mir machen kann, was sie will.

Die Waid kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte; sie war sehr vergnügt über seine Freigebigkeit; denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben, noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit: er hatte sie mit freundlichen Worten entlassen und sie oben drein schönes Kind genannt.

Ich war nun eben nicht im Humor, ihn zu schonen, und rief aus: O ja! das kann einem leicht passieren, der das Ideal verkennt, daß er das Gemeine für schon erklärt!

Julie erinnerte mich scherzend, daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sei, wonach der Mensch zu streben habe.

Es war spät geworden; der Rhein hat mich um einen Dienst, durch den ich mir zugleich selbst dienen sollte; er gab mir eine Abschrift jenes Briefs an Sie, meine Herren, worin er die verschiedenen Liebhabereien zu bezeichnen suchte; er gab mir Ihre Antwort, verlangte, daß ich beides geschwind studieren, meine Gedanken darüber zusammenfassen und alsdann gegenwärtig sein möchte, wenn die angemeldeten Fremden sein Cabinet besuchten, um zu sehen, ob wir noch mehr Klassen entdecken und aufzeichnen konnten. Ich habe den Ueberrest der Nacht damit zugebracht und ein Schema aus dem Stegreif verfertigt, das, wo nicht gründlich, doch wenigstens lustig ist und das für mich einen großen Wert hat, weil Julie heute früh herzlich darüber lachen konnte.

Leben Sie recht wohl! Ich merke, daß dieser Brief mit dem Briefe des guten Rheins, der noch hier auf dem Schreibtische liegt, zugleich fort kann. Nur flüchtig habe ich das Geschriebene wieder überlesen dürfen. Wie manches wäre anders zu sagen, wie manches besser zu bestimmen gewesen! Ja, wenn ich meinem Gefühl nachginge, so sollten diese Blätter eher ins Feuer als auf die Post. Aber wenn nur das Vollenbete mitgeteilt werden sollte, wie schlecht würde es überhaupt um Unterhaltung aussehen! Indessen soll unser Gast geegnet sein, daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in eine Aufwankung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.

Siebenter Brief.

Übermaß ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physiognomisierten, daß sie einen

leicht fassenden, leicht mittheilenden, über die Gegenstände hin- und herwandelnden Geist andeuteten.

Gewiß, diese Eigenschaften sind mir heute noth, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigentlichen Sinne aufgedrungen worden; denn ich fühle mich weder dazu bestimmt noch fähig; aber die Herren wollen es so, und da muß es ja wohl geschehen.

Die Geschichte des gestrigen Tages soll ich aufzeichnen, die Personen schildern, die gestern unser Kabinett besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftige alle und jede Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Theile festhalten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen. Jenes erste, in sofern es historisch ist, will ich wohl übernehmen; an das letztere kommt es heute ohnehin nicht, und morgen will ich schon sehen, wie ich diesen Auftrag ablehne.

Damit Sie nun aber wissen, wie ich gerade diesmal dazu komme, Sie zu unterhalten, so will ich Ihnen nur kurzlich erzählen, was gestern abend beim Abschied vorgefallen.

Wir hatten lange beisammen gelesen — versteht sich: der Rhein, der junge Freund, der nicht mehr als Philosoph aufgeführt sein will, und die beiden Schwestern — wir hatten uns über die Begebenheiten des Tages unterhalten, uns selbst so wie auch alle bekannten Freunde in die verschiedenen Rubriken eingeteilt. Als wir aus einander gehen wollten, fing der Rhein an: Nun, wer gibt unsern abwesenden Freunden, die wir heute so oft zu uns angewünscht, deren wir so oft gedacht haben, nunmehr auch schnell Nachricht von den heutigen Vorfällen und von den Vorschritten, die wir in Kenntnis und Beurteilung sowohl unserer selbst als anderer gemacht haben? An dieser Mitteilung muß es nicht fehlen, damit wir auch bald wieder etwas von dother erhalten und so der Schneeball sich immer fortwalze und vergrößere.

Ich versetzte darauf: Mich sollte dünken, daß dieses Geschicht nicht in bessern Händen sein konnte, als wenn unser Rhein die Geschichte des Tags aufzeichnete und unser Freund über die neue Theorie und deren Anwendung einen kurzen Aufsatz zu machen sich entschloße.

Eben da Sie das Wort Theorie nennen, versetzte der Freund, muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in allem gefällig sein wollte. Ich weiß nicht, was mich diese Tage von einem Fehler zum andern verleiht! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwätzt, die ich erst studieren sollte, so lasse ich mich bereden, etwas, das theoretisch scheinen konnte, über einen Gegenstand aufzusagen, den ich nicht übersehe. Lassen Sie mir das süße Gefühl, daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine werthesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Beschämung, mich mit diesen Unvollkommenheiten vor Personen sehen zu lassen, vor denen ich als ein Fremder nicht so ganz im Nachtheil erscheinen möchte.

Hierauf versetzte sogleich der Theem: Was mich betrifft, so bin ich nicht imstande, unter den ersten acht Tagen an einen Brief zu denken, meine einkommenden und auswärtigen Patienten fordern meine ganze Aufmerksamkeit, ich muß besuchen, Konsultationen schreiben, aufs Land fahren. Seht, liebe Kinder, wie ihr zusammen übereinkommt! Ich dachte, Julie ergriffe kurz und gut die Feder, fange mit dem Historischen an und endigte mit dem Speculativen. Sie erinnert sich des Geschehenen recht gut, und an ihren Späßen habe ich gesehen, daß sie auch im Raisonnement uns manchmal zuvorlauft. Es kommt nur auf guten Willen an, und den hat sie meist.

So ward von mir gesprochen, und so muß ich von mir schreiben. Ich verteidigte mich, so gut ich konnte, doch mußte ich zuletzt nachgeben, und ich leugne nicht, daß ein paar gute, freundliche Worte des jungen Mannes, der, ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, nach euer, ich zuletzt noch determinierten.

Nun sind also meine Gedanken an Sie gerichtet, meine Herren, meine Kinder eilt gleichsam zu Ihnen hin; es scheint mir, als wenn ich, indem ich schreibe, nach und nach den Weg zurücklege, der uns trennt. Schon bin ich bei Ihnen, lassen Sie nach und meine Erzählung eine freundliche Aufnahme finden.

Wir hatten gestern mittag kaum abgeessen, als man uns schon zwei Freunde meldete: es war ein Hofmeister mit seinem jungen Herrn.

Schallhaft geknurr und begierig auf die Beute des Tages, eilten wir sogleich sämtlich nach dem Kabinette. Der junge Herr war ein

hübscher, stiller junger Mann, der Hofmeister hatte nicht eben feine, aber doch gute Sitten. Nach dem gewöhnlichen allgemeinen Eingang sah er sich unter den Gemälden um, bat sich die Erlaubniß aus, die vorzüglichsten schriftlich anzumerken. Mein Oheim zeigte ihm gutmütig die besten Stücke jedes Zimmers; der Fremde notierte sich mit einigen Worten den Namen des Malers und den Gegenstand; dabei wünschte er zu wissen, wie viel das Stück gekostet haben möchte? wie viel es wohl allenfalls an barem Gelde wert sei? worin man ihm denn, wie natürlich, nicht immer willfahren konnte. Der junge Herr war mehr nachdenklich als aufmerksam; er schien bei einsamen Landschaften, felsigen Gegenden und Wasserfällen am meisten zu verweilen.

Nun kam auch der Gast des vorigen Tages, den ich künftig den Charakteristiker nennen werde. Er war heiter und guter Laune, scherzte mit dem Oheim und dem Freunde über den gestrigen Streit und versicherte, daß er sie noch zu bekehren hoffe. Der Oheim führte ihn gleich gesprächig vor ein interessantes Gemälde; der Freund schien düster und verdrießlich, worüber er von mir ausgescholten wurde. Er gestand, daß ihn die Behaglichkeit seines Gegners einen Augenblick verstimmt habe, und versprach mir, heiter zu sein.

Wir konnten bemerken, daß der Oheim mit seinem Gaste sich recht behaglich unterhielt, als eine Dame hereintrat mit zwei Reisegefährten. Wir Mädchen, die wir uns, in Erwartung dieses Besuches, zum besten gepuht hatten, eilten ihr sogleich entgegen und hießen sie willkommen. Sie war freundlich und gesprächig, und ein gewisser Ernst befremdete uns nicht, der ihrem Stand und ihrem Alter angemessen war. Um einen Kopf kleiner als meine Schwester und ich, schien sie doch auf uns herabzusehen und sich der Superiorität ihres Geistes und ihrer Erfahrungen zu freuen.

Wir fragten sie, was sie zu sehen liebe? Sie versicherte, daß sie in einer Galerie, in einem Kabinett am liebsten allein herumgehe, sich ihren Gefühlen zu überlassen. Wir überließen sie ihren Gefühlen und hielten uns in einer anständigen Entfernung.

Als ich hörte, daß sie über einige niederländische Bilder und deren unedle Gegenstände sich gegen ihren Begleiter mit Tadel herausließ, glaubte ich meine Sache recht gut zu machen, indem ich

ein Kistchen auf die Staffelei hob, worin sich eine kostliche liegende Venus befand. Man ist über den Meister nicht einig, aber einig, daß sie vortrefflich sei. Ich öffnete die Thüren und bat sie, uns rechte Licht zu treten. Jedoch wie übel kam ich an! Kaum hatte sie einen Blick auf die Tafel geworfen, als sie die Augen niederschlug und mich alsdann sogleich mit einigem Rawollen ansah.

Ich hatte, rief sie aus, von einem jungen bescheidenen Mädchen nicht erwartet, daß sie mir einen solchen Gegenstand gelassen vor die Augen stellen würde.

Wie so? fragte ich.

Und Sie können fragen! versetzte die Dame.

Ich nahm mich zusammen und sagte mit scheinbarer Rawetät: Gewiß, gnädige Frau, ich sehe nicht ein, warum ich Ihnen dieses Bild nicht vorstellen sollte; vielmehr, indem ich diesen Schatz unserer Sammlung, den man gewöhnlich nur erst spät zeigt, gleich vom Anfang vorstelle, glaube ich einen Beweis meiner Achtung abzulegen.

Die Dame. Also diese Nacktheit beleidiget Sie nicht?

Julie. Ich wußte nicht, wie mich das Schönste beleidigen sollte, was das Auge sehen kann, und überdies ist mir der Gegenstand nicht fremd, ich habe ihn von Jugend auf gesehen.

Dame. Ich kann die Erzieher nicht loben, die solche Gegenstände nicht vor Ihren Augen verhüllten.

Julie. Um Vergebung! wie hatten sie das sollen? und wie hatten sie's gekonnt? Man lehrte mich die Naturgeschichte, man zeigte mir die Vogel in ihren Federn, die Tiere in ihren Fellen, man erließ mir die Schuppen der Fische nicht; und man hatte mir sollen ein Geheimnis aus der Gestalt des Menschen machen, wofür alles weist, deutet und drängt! Sollte das wohl möglich gewesen sein? Gewiß! hatte man mir alle Menschen mit Kutten zugedeckt, mein Geist hatte nicht eher geraftet und geruht, bis ich mir eine menschliche Gestalt selbst erfunden hatte. Und bin ich nicht auch ein Mädchen? wie kann man den Menschen vor dem Menschen verhüllen? Und ist es nicht eine gute Schule der Bescheidenheit, wenn man uns, die wir uns überhaupt noch immer für hübsch genug halten, das wahre Edlere kennen lehrt?

Dame. Die Demut wirkt eigentlich von innen heraus, Mademoiselle, und die reine Bescheidenheit braucht keinen äußern Anlaß.

Nach gelobt es, dünkt mich, zu den Tugenden eines Frauenzimmers, wenn man seine Klugherde bezähmen lernt, wenn man seinen Vorwitz zu bändigen weiß und ihn wenigstens von Gegenständen ablenkt, die in so manchem Sinne gefährlich werden können.

Julie. Es kann Menschen geben, quackige Frau, die zu solchen negotiösen Tugenden blicksam sind. Was meine Erziehung betrifft, so müßten Sie darüber meinen werthen Ehem tadeln. Er sagte mir oft, da ich anfangen konnte, über mich selbst zu denken: Gewöhne dich ans freie Anschauen der Natur! sie wird dir immer ernsthafteste Betrachtungen erwecken, und die Schönheit der Kunst möge die Empfindungen heiligen, die daraus entspringen!

Die Dame wendete sich um und sprach englisch zu ihrem stummen Begleiter. Sie schien, wie nur es vorkam, mit meiner Freiheit nicht ganz zufrieden, sie kehrte sich um, und da sie nicht weit von einer Verkündigung stand, so begleitete ich sie dahin. Sie betrachtete das Bild mit Aufmerksamkeit und bewunderte zuletzt die Fägel des Engels und deren besonders natürliche Ausbildung.

Nachdem sie sich lange dabei aufhielten, eilte sie endlich zu einem Ecce Homo, bei dem sie mit Entzücken verweilte. Da mir aber diese lachende Miene keinesweges wohlthutend ist, suchte ich Karolinen an meine Stelle zu schieben; ich winkte ihr, und sie verließ den jungen Baron, mit dem sie im Fenster stand und der eben ein Blatt Papier wieder einsteckte.

Auf meine Frage, womit sie dieser junge Herr unterhalten habe, versetzte sie: Er hat mir Gedichte an seine Geliebte vorgelesen, Lieder, die er auf Reisen aus der größten Entfernung an sie gerichtet. Die Verse sind recht hübsch, sagte Karoline, laß dir sie nur auch zeigen.

Ich fand keine Ursache, ihn zu unterhalten; denn er war eben zur Dame getreten und hatte sich ihr als ein weitläufiger Verwandter vorgestellt. Sie kehrte, wie billig, dem Herrn Christus folgende den Rücken, um den Herrn Better zu begrüßen; die Kunst schien auf eine Weile vergessen zu sein, und es entspann sich ein lebhaftes Welt- und Familiengespräch.

Unser junger philosophischer Freund hatte sich indessen an den einen Begleiter der Dame angeschlossen; er hatte an ihm einen Künstler entdeckt und ging mit ihm ein Gemälde nach dem andern durch,

in der Hoffnung, etwas zu lernen, wie er nachher versicherte; allein er fand seine Wünsche nicht befriedigt, obgleich der Mann schon Kenntnisse zu haben schien.

Seine Unterhaltung führte auf manches Tadelnswürdige im einzelnen. Hier war die Zeichnung, hier die Perspektive nicht richtig; hier fehlte die Haltung, hier konnte man den Austrag der Farben, hier den Pinsel nicht loben; eine Schulter saß nicht gut am Rumpf; hier war eine Glorie zu weiß, hier das Feuer zu rot; hier stand eine Figur nicht auf dem rechten Plan, und was für Bemerkungen noch alles den Genuß der Bilder störten.

Um meinen Freund zu befreien, der, wie ich merkte, nicht sehr erbaut war, rief ich den Hofmeister herbei und sagte zu ihm: Sie haben die vorzüglichsten Bilder und ihren Wert bemerkt, hier ist ein Kenner, der Sie auch mit den Fehlern bekannt machen kann, und es ist wohl interessant, auch diese zu notieren. Kaum hatte ich meinen Freund losgewickelt, als wir fast in einen schlimmern Zustand gerieten. Der andere Begleiter der Dame, ein Gelehrter, der bisher ernst und einsam in den Zimmern auf und ab gegangen war und mit einer Vorgnette die Bilder betrachtet hatte, fing an, mit uns zu sprechen, und behaupte, daß in so wenig Bildern das Kostüm beobachtet sei! Besonders, sagte er, seien ihm die Anachronismen unerträglich: denn wie könne man ausstehen, daß der heilige Joseph in einem gebundenen Ruche lese, Adam mit einer Schaufel grabe, die Heiligen Hieronymus, Franz, Katharina mit dem Christkinde auf einem Pferde stehen! Dergleichen Fehler kamen zu oft vor, als daß man in einer Gemäldesammlung sich mit Behaglichkeit umsehen konnte.

Der Rhein hatte sich zwar, der Höflichkeit gemäß, sowohl mit der Dame als den übrigen von Zeit zu Zeit unterhalten, allein mit dem Charakteristiker schien er sich doch am besten zu vertragen. Dieser erinnerte sich damit auch, der Dame schon in irgend einem Kabinett begegnet zu sein. Man fing an, auf und ab zu gehen, von fremden Dingen zu sprechen, die Mannigfaltigkeit der übrigen Zimmer nur zu durchlaufen, so daß man zuletzt mitten unter Kunstwerken sich von der Kunst um hundert Meilen entfernt fühlte.

Die größte Aufmerksamkeit zog endlich gar unser alter Bedienter auf sich. Diesen konnte man wohl den Unterlustode unserer Samm-

lung nennen. Er zeigt sie vor, wenn der Dheim verhindert ist, oder wenn man gewiß weiß, daß die Leute bloß aus Neugierde kommen. Dieser hat sich bei Gemalden gewisse Späße ausgedacht, die er jedesmal anbringt. Er weiß die Fremden durch hohe Preise der Bilder in Erstaunen zu setzen, er führt die Gäste zu den Verzierbildern, zeigt einige merkwürdige Reliquien und ergötzt die Zuschauer besonders durch die Kunst der Automaten.

Diesmal hatte er die Dinerschaft der Dame herumgeführt, mit noch einigen Personen dieses Schlags, und sie auf seine Art besser unterhalten, als unsere Werke uns bei den übrigen Gästen gelungen wolte. Er ließ zuletzt einen kunstichen Trommelschläger, den mein Dheim schon lange in eine Nebenkammer verbannt hatte, vor seinem Publika ein Stückchen aufspielen; die vornehme Gesellschaft versammelte sich auch umher, das Abgeschmackte setzte jedermann in einen behaglichen Zustand, und so ward es Nacht, ehe man den dritten Teil der Sammlung gesehen hatte. Die Reisenden konnten sich nicht einen Tag länger aufhalten, eilten sämtlich ins Wirtshaus zurück, und wir blieben abends allein.

Nun ging es an ein Erzählen, an eine Refutation boshafter Bemerkungen, und wenn unsere Gäste nicht immer liebevoll mit den Gemalden verfahren, so will ich nicht leugnen, daß wir dafür mit den Beschauern ziemlich lieblos umgingen.

Karoline besonders ward sehr geplagt, daß sie die Aufmerksamkeit des jungen Herrn nicht von seiner entfernten Geliebten ab und auf sich zu ziehen gewußt. Ich behauptete, es könne einem Mädchen nichts schrecklicher sein, als ein Gedicht auf eine andere vorlesen zu hören. Sie aber versicherte das Gegentheil und behauptete, daß es ihr schon, ja erbaulich vorgekommen sei, sie habe auch einen abwesenden Liebhaber und wünsche nichts mehr, als daß sich derselbe in Gegenwart anderer Mädchen auch so musterhaft wie der junge Fremde betrage.

Bei einer kalten Kollation, bei der wir Ihre Gesundheit zu trinken nicht vergaßen, ward der junge Fremde nun aufgefordert, seine Uebersicht über Künstler und Liebhaber vorzulegen, und er that es mit einigem Zögern. Wie das nun eigentlich klingt, kann ich heute unmöglich überliefern. Meine Zinger sind müde geworden, und mein Geist ist abgespannt. Auch muß ich sehen, ob ich

nicht etwa dieses Geschäft von mir abshütteln kann. Die Erzählung der Eigenheiten unseres Besuchs mochte hingehen, allein mich tiefer einzulassen, finde ich bedenklich, und für heute erlauben Sie, daß ich ganz stille aus Ihrer Gegenwart wegschleüpe.

Julie.

Achter Brief.

Nach noch einmal Juliens Hand! Heute ist's mein freier Wille, ja gewissermaßen ein Geist des Widerspruchs, der mich antreibt, Ihnen zu schreiben. Nachdem ich mich gestern so sehr gesperrt hatte, die letzte Arbeit zu übernehmen und Ihnen von dem, was noch übrig ist, Rechenschaft zu geben, so ward festgesetzt, daß heute abend eine solenne akademische Sitzung gehalten werden sollte, in welcher man die Sache durchsprechen wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen. Nun sind die Herren an ihre Arbeit gegangen, und ich fühle Muth und Beruf, das allein zu übernehmen, wozu sie nur ihren Beistand großmüthig zusagten, und ich hoffe, sie diesen Abend angenehm zu überraschen. Denn wie manches unternehmen die Männer, was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht zur rechten Zeit mit eingriffen und das leicht Begonnene, schwer zu Vollbringende gutmüthig beförderten.

Es trat ein sonderbarer Umstand ein, als wir die Liebhaber, die uns gestern besuchten, auch mit in unsere Einteilung einrangieren wollten. Sie paßten nirgendsohin, wir fanden eben gar kein Fach für sie.

Als wir darüber unsern Philosophen tadelten, versetzte er: Meine Einteilung kann andere Fehler haben; aber das gereicht ihr zur Ehre, daß außer dem Charakteristiker niemand Ihrer übrigen diesmaligen Gäste in die Rubriken paßt. Meine Rubriken bezeichnen nur Einseitigkeiten, welche als Mangel anzusehen sind, wenn die Natur den Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler, wenn er mit Verstand in dieser Beschränkung verharret. Das Halbsche, Schiefe, fremd Eingemischte aber findet hier keinen Platz. Meine sechs Klassen bezeichnen die Eigenschaften, welche, alle zusammen verbunden, den wahren Künstler, sowie den wahren Liebhaber, ausmachen würden, die aber, wie ich aus meiner wenigen Erfahrung weiß und aus den mir zugeleiteten Papieren sehe, nur leider zu oft einzeln erscheinen.

Nun zur Sache!

Erste Abtheilung.

Nachahmer.

Man kann dieses Talent als die Base der bildenden Kunst ansehen. Ob sie davon ausgegangen, mag noch eine Frage bleiben. Sangt ein Künstler damit an, so kann er sich bis zu dem Höchsten erheben; bleibt er dabei stehen, so darf man ihn einen Kopisten nennen und mit diesem Wort gewissermaßen einen unangünstigen Begriff verbinden. Hat aber ein solches Naturell das Verlangen, immer in seinem beschränkten Fache weiter zu gehen, so muß zuletzt eine Forderung an Wirklichkeit entstehen, die der Künstler zu leisten, der Liebhaber zu erfahren strebt. Wird der Uebergang zur echten Kunst verfehlt, so findet man sich auf dem schlimmsten Abwege: man gelangt endlich dahin, daß man Statuen malt und sich selbst, wie es unser guter Großvater that, im damastnen Schlafrock der Nachwelt überliefert.

Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas, das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitsercheinungen verziert werden.

Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzu zu thun oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Dasein hinein; wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergötzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen; denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein. Sobald auch dieser nur einigermaßen eintritt, so hat das Bildnis schon einen großen Reiz, wie wir bei manchen deutschen, niederländischen und französischen Porträten und Stillleben empfunden.

(Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und, weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das alles aus meinem Köpfchen komme. Ich wollte erst unterstreichen, was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden. Sie werden am besten sehen, wo ich nur referiere; ja, Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)

Zweite Abtheilung.

Imaginanten.

Mit dieser Gesellschaft sind unsere Freunde gar zu lustig umgesprungen. Es schien, als wenn der Gegenstand sie reizte, ein wenig aus dem Maße zu treten, und ob ich gleich dabei saß, mich zu dieser Klasse bekannte und zur Berichtigung und Mäßigkeit aufforderte, so konnte ich doch nicht verhindern, daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durchgängig ein Lob anzudeuten schienen. Man nannte sie Portificierer, weil sie, anstatt den poetischen Teil der bildenden Kunst zu lehren und sich darum zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter wettsiefen, den Vorzügen desselben nachzujagen und ihre eignen Vorteile verkaufen und verfaulen. Man nannte sie Scheinmänner, weil sie so gern dem Scheine nachstrebten, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen hielten, ohne sich zu bekümmern, in wiefern dem Anschein genug geschieht. Sie wurden Phantomisten genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht; Phantasmisten, weil traumartige Verzerrungen und Aufsetzungen nicht ausbleiben; Nebulisten, weil sie der Welten nicht entstehen können, um ihren Lustbildern einen würdigen Boden zu verschaffen. Ja, zuletzt wollte man nach deutscher Mann- und klangweise sie als Schwebler und Nebler abfertigen. Man behauptete, sie seien ohne Realität, hätten nie und nirgends ein Dasein, und ihnen fehle Kunstwahrheit als schöne Willkürlichkeit.

Wenn man den Nachahmern eine falsche Natürlichkeit einflößt, so bleiben die Imaginanten von dem Vorwurf einer falschen Natur nicht befreit, und was verglichen Aufbildungen mehr waren. Ich merkte zwar, daß man darauf ausging, mich zu retten, und doch that ich den Herren den Gefallen, wirklich böse zu werden.

Ich fragte sie, ob denn nicht das Genie sich hauptsächlich in der Erfindung äußere, und ob man den Poetisiren diesen Vorzug streitig machen könne? Ob es nicht auch schon dankenswerth sei, wenn der Geist durch ein glühendes Traumbild ergötzt werde? Ob nicht in dieser Eigenschaft, die man mit so vielen wunderlichen Namen aufhewärze, der Grund und die Nothwendigkeit der höchsten Kunst begriffen sei? Ob irgend etwas mächtiger gegen die leidige

Prosa wirke, als eben diese Zähigkeit, neue Welten zu schaffen? Ob es nicht ein seltenes Talent, ein seltner Fehler sei, von dem man, wenn man ihn auch auf Abwegen antrifft, immer noch mit Ehrfurcht sprechen mußte?

Die Herren ergaben sich bald. Sie erinnerten mich, daß hier nur von Einseitigkeit die Rede sei, daß eben diese Eigenschaft, weil sie uns Ganze der Kunst so trennlich wirken könne, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln, selbständig und unabhängig erkläre. Der Nachahmer schade der Kunst nie, denn er bringt sie mühsam auf eine Stufe, wo sie ihm der echte Künstler abnehmen kann und muß; der Imaginant hingegen schade der Kunst unendlich, weil er sie über alle ihre Grenzen hinausjagt, und es bedürfte des größten Genies, sie aus ihrer Unbestimmtheit und Unbedingtheit gegen ihren wahren Mittelpunkt in ihren eigentlichen, angewiesenen Umkreis zurückzuführen.

Es ward noch einiges hin und wider gestritten; zuletzt saaten sie, ob ich nicht gestehen müsse, daß auf diesem Wege die satirische Karikaturzeichnung, als die kunst-, geschmack- und sittenverderblichste Verirrung, entstanden sei und entstehe?

Diese konnte ich denn freilich nicht in Schutz nehmen; ob ich gleich nicht leugnen will, daß auch das h. kliche Zeug manchmal unterhalt und der Schadenfreude, dieser Erb- und Schoßlünde aller Admuskinder, als eine pilante Seite nicht ganz übel schmeckt.

Fahren wir weiter fort!

Dritte Abtheilung.

Charakteristiker

Mit diesen sind Sie schon bekannt genug, da Sie von dem Streit mit einem merkwürdigen Individuo dieser Art hinreichend unterrichtet sind.

Wenn dieser Klasse an meinem Verfall etwas gelegen ist, so kann ich ihr denselben versichern; denn wenn meine lieben Imaginanten mit Charakterzügen spielen sollen, so muß erst etwas Charakteristisches da sein. Wenn mir das Bedeutende Spaß machen soll, so kann ich wohl leiden, daß jemand das Bedeutende ernsthaft aufführt. Wenn uns also ein solcher Charaktermann vorarbeiten will, damit meine Poetisierer keine Phantasmisten werden oder sich

gar ins Schwabeln und Nebeln verlieren, so soll er nur gelobt und gepriesen bleiben.

Der Oheim schien auch, nach der letzten Unterhaltung, mehr für seinen Kunstfreund eingenommen, so daß er die Partei dieser Klasse nahm. Er glaubte, man könne sie auch in einem gewissen Sinne Rigoristen nennen. Ihre Abstraktion, ihre Reduktion auf Begriffe begründe immer etwas, führe zu etwas, und gegen die Verhät anderer Künstler und Kunstfreunde gehalten, sei der Charakteristiker besonders schätzbar.

Der Heine, hartnäckige Philosoph aber setzte auch hier wieder seinen Zahn und behauptete, daß ihre Einseitigkeit eben wegen ihres scheinbaren Rechtes durch Beschränkung der Kunst weit mehr schade, als das Hinausstreben des Imaginanten, wobei er versicherte, daß er die Fehde gegen sie nicht aufgeben werde.

Es ist eine kuriose Sache um einen Philosophen, daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint und auf andern so fest besteht. Wenn ich nur erst einmal den Schlüssel dazu habe, wo es hinaus will!

Eben finde ich, da ich in den Papieren nachsehe, daß er sie mit allerlei Unnamen verfolgt. Er nennt sie Skelettisten, Winkler, Steife und bemerkt in einer Note, daß ein bloß logisches Dasein, bloße Verstandesoperation in der Kunst nicht ausreiche noch aushelfe. Was er damit sagen will, darüber mag ich mir den Kopf nicht zerbrechen.

Ferner soll den Charaktermännern die schöne Lebhaftigkeit fehlen, ohne welche keine Kunst zu denken sei. Das will ich denn auch wohl gelten lassen.

Merks Abteilung.

Indulisten.

Unter diesem Namen wurden diejenigen bezeichnet, die sich mit den Vorhergehenden im Gegensatz befinden, die das Weichere und Gefällige ohne Charakter und Bedeutung lieben, wodurch denn zuletzt höchstens eine gleichgültige Anmut entsteht. Sie wurden auch Schlängelers genannt, und man erinnerte sich der Zeit, da man die Schlängellinie zum Vorbild und Symbol der Schönheit genommen und dabei viel gewonnen zu haben glaubte. Diese Schlängerei und Weichheit bezieht sich, sowohl beim Künstler als Liebhaber, auf

eine gewisse Schwache, Schlaftraleit und, wenn man will, auf eine gewisse krankliche Neizbarkeit. Solche Kunstwerke machen bei denen ihr Glück, die im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen wollen, denen eine Seifenblase, die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt. Da Kunstwerke dieser Art kaum einen Körper oder andern realen Gehalt haben können, so besteht sich ihr Verdienst meist auf die Behandlung und auf einen gewissen lieblichen Schein. Es fehlt ihnen Bedeutung und Kraft, und deswegen sind sie im allgemeinen willkommen, so wie die Nullität in der Gesellschaft. Denn von Rechts wegen soll eine gesellige Unterhaltung auch nur etwas mehr als nichts sein.

Sobald der Künstler, der Liebhaber einseitig sich dieser Neigung überläßt, so verflingt die Kunst wie eine ausschweifende Saite, ne verliert sich wie ein Strom im Sand.

Die Behandlung wird immer flacher und schwächer werden. Aus den Gemälden verschwinden die Farben; die Striche des Kupferstichs verwandeln sich in Punkte, und so wird alles nach und nach, zum Ergötzen der jarten Liebhaber, in Rauch aufgehen.

Wegen meiner Schwester, die, wie Sie wissen, über diesen Punkt keinen Spaß versteht und gleich verdrüsslich ist, wenn man ihre duffigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hatte sonst gesucht, dieser Klasse das Nebulistische aufzuburden und meine Imaginanten davon zu betreten. Ich hoffe, meine Herren, Sie werden bei Revision dieses Prozesjes vielleicht hierauf Bedacht nehmen.

Fünfte Abtheilung

Kleinkünstler.

Diese Klasse kam noch so ganz gut weg. Niemand glaubte Ursache zu haben, ihnen auffässig zu sein, manches sprach für sie, wenig wider sie.

Wenn man auch nur den Effekt betrachtet, so sind sie gar nicht unbequem. Mit der größten Sorgfalt punktieren sie einen kleinen Raum aus, und der Liebhaber kann die Arbeit vieler Jahre in einem Kästchen verwahren. In sofern ihre Arbeit lobenswürdig ist, mag man sie wohl Miniaturisten nennen; fehlt es ihnen ganz und gar an Gerste, haben sie kein Gefühl fürs Ganze, wissen sie keine

Einheit ins Werk zu bringen, so mag man sie Pünktler und Pünktierer schelten.

Sie entfernen sich nicht von der wahren Kunst, sie sind nur im Fall der Nachahmer, sie erinnern den wahren Künstler immer daran, daß er diese Eigenschaft, welche sie abgesondert besitzen, auch zu seinen übrigen haben müsse, um völlig vollendet zu sein, um seinem Werk die höchste Ausführung zu geben.

So eben erinnert mich der Brief meines Theoms an Sie, daß auch dort schon gut und leidlich von dieser Klasse gesprochen worden, und wir wollen daher diese friedlichen Menschen auch nicht weiter beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft, Bedeutung und Einheit wünschen.

Sechste Abtheilung.

Skizzen.

Der Theom hat sich zu dieser Klasse schon bekannt, und wie waren geneigt, nicht ganz übel von ihr zu sprechen, als er uns selbst aufmerksam machte, daß die Entwerfer eine eben so gefährliche Einseitigkeit in der Kunst befördern könnten, als die Helden der übrigen Rubriken. Die bildende Kunst soll durch den äußern Sinn zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußern Sinn selbst befriedigen, der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen. Der Skizist spricht aber unmittelbar zum Geiste, besucht und entzückt dadurch jeden Unerfahrenen. Ein glücklicher Einfall, halbwegs deutlich und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Weg, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht, was nicht da steht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportion, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Uebereinstimmung, Ausführung die Rede, sondern ein Schem von allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zu nichts.

Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernden Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den echten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesamten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts gethan, nicht wieder zurückkehren wird. Der angehende Künstler aber hat mehr als der

Liebhaber zu fürchten, wenn er sich im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am raschesten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei gerade am ersten in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.

Dies sind ungefähr die Worte meines Oheims.

Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach, sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte, nicht erfüllt haben.

Mein Onkel besaß in seiner Sammlung ein besonderes Portefeuille von Zeichnungen solcher Künstler, die es nie weiter als bis zum Skizzisten gebracht, und behauptet, daß dabei sich besonders interessante Bemerkungen machen lassen, wenn man diese mit den Skizzen großer Meister, die zugleich vollenden konnten, vergleicht.

Als man so weit gekommen war, diese sechs Klassen von einander abgesondert eine Weile zu betrachten, so fing man an, sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen, und wovon ich schon im Lauf meiner Relation einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Kleinkünstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker; der Skizziste konnte sich auf die Seite des Imaginanten, Skelettisten oder Undulisten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor, als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Weg gelangte man zu der Betrachtung, von welcher man ausgegangen war, zurück, daß nämlich nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, so wie der echte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse.

Die eine Hälfte des halben Duzends nimmt es zu ernst, streng und ängstlich, die andere zu leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen,

der Nachahmer dem Imaginanten,
 der Charakteristiker dem Undulisten,
 der Kleinkünstler dem Skizzisten,

so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Uebersicht das Ganze folgendermaßen kurz dargestellt werden kann.

Ernst allein.	Ernst und Spiel verbunden.	Spiel allein.
Individuelle Neigung, Manier.	Ausbildung ins Allgemeine, Stil.	Individuelle Neigung, Manier.
Nachahmer.	Kunstwahrheit.	Phantomisten
Charakteristiker.	Schönheit.	Undulisten.
Kleinkünstler.	Vollendung.	Skizzisten.

Hier haben Sie nun die ganze Uebersicht! Mein Geschäft ist vollendet, und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin, daß ein beistimmendes oder abstimmdendes Gespräch eben da anfangen muß, wo ich aufhöre. Was ich noch sonst auf dem Herzen habe, eine Konfession, die nicht gerade ins Kunstfach einschlägt, will ich nächstens besonders thun und mir dazu eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß, um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal, wie immer, freundlich ansehen mögen.

Julie.

Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.

Ein Gespräch.

1798.

Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gemissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, theil nahmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches aufzubinden gedachte. Bei dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ungefährer Inhalt hier aufgezeichnet wird.

Der Anwalt des Künstlers. Lassen Sie uns sehen, ob wir uns nicht einander auf irgend einem Wege nähern können.

Der Zuschauer. Ich begreife nicht, wie Sie eine solche Vorstellung entschuldigen wollen.

Anwalt. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß alles, was Sie drinnen sehen werden, wahr und wirklich sein soll?

Zuschauer. Nein! ich verlange aber, daß nur wenigstens alles wahr und wirklich scheinen solle.

Anwalt. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigene Seele leuchte und behaupte, Sie verlangen das keinesweges.

Zuschauer. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Muhe, alle Linien aufs genaueste nach den Regeln der Perspektive zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? Warum studierte man aufs Kostum? warum ließe man sich es so viel kosten, ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am meisten, der die Empfindungen am wahrsten ausdrückt, der in Rede, Stellung

und Gebärden der Wahrheit am nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

Anwalt. Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus, nur ist es schwerer, als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzu- sehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralischen Darstellungen keinesweges wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?

Zuschauer. Ich werde sagen, daß Sie eine Subtilität vor- bringen, die wohl nur ein Wortspiel sein konnte.

Anwalt. Und ich darf Ihnen darauf versetzen, daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Ver- dürfen des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensatz zu operieren, die Frage von zwei Seiten zu beantworten und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.

Zuschauer. Gut denn! nur erklären Sie sich deutlicher und, wenn ich bitten darf, in Beispielen.

Anwalt. Die werde ich leicht zu meinem Vorteil aufbringen können. Zum Beispiel also, wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes, vollständiges Vergnügen?

Zuschauer. Wenn alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin.

Anwalt. Wenn aber die guten Leute da droben singend sich beegnen und bekompimentieren, Billets absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen und singend verschiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Theil derselben wahr scheine? ja, ich darf sagen, auch nur einen Schein des Wahren habe?

Zuschauer. Zurwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von allem dem freilich nichts wahr vor.

Anwalt. Und doch sind Sie dabei völlig vergnügt und zu- frieden.

Zuschauer. Ohne Widerrede. Ich erinnere mich zwar noch

wohl, wie man sonst die Oper eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit lächerlich machen wollte, und wie ich von jeher dessen ohngeachtet das größte Vergnügen dabei empfand und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommener sie geworden ist.

Anwalt. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

Zuschauer. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen! — Und doch ja! — und doch nein!

Anwalt. Hier sind Sie ja auch in einem völligen Widerspruch, der noch viel schlimmer als ein Wortspiel zu sein scheint.

Zuschauer. Nur ruhig, wir wollen schon ins Klare kommen.

Anwalt. Sobald wir im Klaren sind, werden wir einig sein. Wollen Sie mir erlauben, auf dem Punkt, wo wir stehen, einige Fragen zu thun?

Zuschauer. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder herauszufragen.

Anwalt. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen.

Zuschauer. Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Anwalt. Nicht wahr, Sie vergessen beinahe sich selbst?

Zuschauer. Nicht beinahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Teil gut ist.

Anwalt. Sie sind entzückt?

Zuschauer. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

Anwalt. Können Sie wohl sagen, unter welchen Umständen?

Zuschauer. Es sind so viele Fälle, daß es mir schwer sein würde, sie aufzuzählen.

Anwalt. Und doch haben Sie es schon gesagt; gewiß am meisten, wenn alles zusammenstimmt.

Zuschauer. Ohne Widerrede!

Anwalt. Stimmt eine solche vollkommene Aufführung mit sich selbst oder mit einem andern Naturprodukt zusammen?

Zuschauer. Wohl ohne Frage mit sich selbst.

Anwalt. Und die Uebereinstimmung war doch wohl ein Werk der Kunst?

Zuschauer. Gewiß!

Anwalt. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, daß sie keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Ruschauer. Wenn die Oper auf ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.

Anwalt. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei und daß der Künstler keineswegs streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?

Ruschauer. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk.

Anwalt. Ich darf es nicht leugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig sein?

Ruschauer. Warum das nicht! Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Komplimente angesehen.

Anwalt. So g.traue ich mir zu sagen: Nur dem ganz ungebildeten Ruschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen; und ein solches ist dem Künstler auch lieb und wert, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird jener zufrieden sein, niemals wird er sich mit dem echten Künstler erheben, wann dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muß.

Ruschauer. Es ist sonderbar, doch läßt sich's hören.

Anwalt. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

Ruschauer. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter zu gehen, lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen.

Anwalt. Desto lieber.

Ruschauer. Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Anwalt. Wenig! Erinnern Sie sich der Vogel, die nach des großen Meisters Rirschen flogen.

Zuschauer. Nun, beweist das nicht, daß diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?

Anwalt. Keineswegs! vielmehr beweist es mir, daß diese Liebhaber echte Sperlinge waren.

Zuschauer. Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemälde für fürtrefflich zu halten.

Anwalt. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

Zuschauer. Ich höre Geschichten meistens lieber, als Raisonnement.

Anwalt. Ein großer Naturforscher besaß unter seinen Haustieren einen Affen, den er einst vermißte und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Tier an der Erde und hatte die Kupfer eines ungebundenen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäßliche Affe die sämtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe.

Zuschauer. Die Geschichte ist lustig genug.

Anwalt. Und passend, hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminierten Kupfer dem Gemälde eines so großen Künstlers an die Seite setzen?

Zuschauer. Nicht leicht!

Anwalt. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen?

Zuschauer. Wohl, und unter die gierigen dazu! Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken. Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen zu können?

Anwalt. Ich bin völlig dieser Meinung.

Zuschauer. Und Sie behaupteten daher, daß ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

Anwalt. Es ist meine feste Ueberzeugung.

Zuschauer. Ich fühle aber hier noch immer einen Widerspruch. Sie erzeugten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen.

Anwalt. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden.

Zuschauer. Nun, so sagen Sie mir: warum erscheint auch nur ein vollkommenes Kunstwerk als ein Naturwerk?

Anwalt. Weil es mit Ihrer bessern Natur übereinstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht außernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt und selbst die geziemsten in ihrer Bedeutung und Farbe aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Interesslich., das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff; er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber der wahre Liebhaber sucht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Gesammte der Zusammenstellung, das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt, er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

Zuschauer. Gut, mein Freund! Ich habe bei Gemälden, im Theater, bei andern Dichtungsarten wohl ähnliche Empfindungen gehabt und das ungefähr geahnt, was Sie fordern. Ich will künftig noch Lecker auf mich und auf die Kunstwerke acht geben; wenn ich auch aber recht besinne, so sind wir sehr weit von dem Anlaß unsers Gesprächs abgekommen. Sie wollten mich überzeugen, daß ich die gemalten Zuschauer in unserer Oper zulässig finden solle; und noch sehe ich nicht, wenn ich bisher auch mit Ihnen einig geworden bin, wie Sie auch diese Lizenz verteidigen und unter welcher Rubrik Sie diese gemalten Teilnehmer bei mir einführen wollen.

Anwalt. Glücklicherweise wird die Oper heute wiederholt, und Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

Zuschauer. Niemals!

Anwalt. Und die gemalten Männer —!

Zuschauer. Werden mich nicht verschrecken, weil ich mich für etwas besser als einen Sperling halte.

Anwalt Ich wünsche, daß ein beiderseitiges Interesse uns bald wieder zusammenführen möge.

Philostrats Gemälde

und

Antik und Modern.

1818.

Philostrats Gemälde.

Was uns von Poesie und Prosa aus den besten griechischen Tagen übrig geblieben, gibt uns die Ueberzeugung, daß alles, was jene hochbegabte Nation in Worte verfaßt, um es mündlich oder schriftlich zu überliefern, aus unmittelbarem Anschauen der äußern und innern Welt hervorgegangen sei. Ihre älteste Mythologie personifiziert die wichtigsten Ereignisse des Himmels und der Erde, individualisirt das allgemeinste Menschenschicksal, die unvermeidlichen Thaten und unausweichlichen Tugenden eines immer sich erneuenden seltsamen Geschlechts. Poesie und bildende Kunst finden hier das freieste Feld, wo eine der andern immer neue Vorteile zuweist, indem beide in ewigem Wettstreit sich zu bekämpfen scheinen.

Die bildende Kunst ergreift die alten Fabeln und bedient sich ihrer zu den nächsten Zwecken. Sie reizt das Auge, um es zu befriedigen, sie fordert den Geist auf, um ihn zu kräftigen, und bald kann der Poet dem Ohr nichts mehr überliefern, was der Bildkünstler nicht schon dem Auge gebracht hätte. Und so steigern sich wechselseitig Einbildungskraft und Wirklichkeit, bis sie endlich das höchste Ziel erreichen: sie kommen der Religion zu Hülfe und stellen

den Gott, dessen Wink die Himmel erschattert, der anbetenden Menschheit vor Augen.

In diesem Sinn haben alle neueren Kunstfreunde, die auf dem Wege, den uns Winkelmann vorgezeichnete, treulich verharrten, die alten Beschreibungen verlorener Kunstwerke mit übriggebliebenen Nachbildungen und Nachahmungen derselben immer gern verglichen und sich dem geistreichen Geschaft ergeben, völlig Verlorenes im Sinne der Alten wieder herzustellen, welches schwieriger oder leichter sein mag, als der neue Zeitsinn von jenem abweicht oder ihm sich nähert.

So haben denn auch die Weimarischen Kunstfreunde, früherer Bemühungen um Polygnots Gemälde nicht zu gedenken, sich an der Philostrats Schilderungen vielfach gelübt und wurden eine Folie derselben mit Kupfern herausgegeben haben, wenn die Schicksale der Welt und der Kunst das Unternehmen nur einigermaßen begünstigt hätten; doch jene waren zu rauh und diese zu weich, und so mußte das frohe Große und das heitere Gute leider zurückstehen.

Damit nun aber nicht alles verloren gehe, werden die Vorarbeiten mitgeteilt, wie wir sie schon seit mehreren Jahren zu eigener Belehrung eingeleitet. Zuerst also wird vorausgesetzt, daß die Gemäldegalerie wirklich existiert habe und daß man den Redner loben müsse wegen des zeitgemäßen Gedankens, sie in Gegenwart von wohlgebildeten Jünglingen und hoffnungsvollen Knaben auszuliegen und zugleich einen angenehmen und nützlichen Unterricht zu erteilen. An historisch politischen Gegenständen seine Kunst zu üben, war schon längst dem Sophisten unterthan; moralische Probleme waren bis zum Ueberdruß durchgearbeitet und erschöpft; nun blieb das Gebiet der Kunst noch übrig, wohn man sich mit seinen Schülern flüchtete, um an gegebenen harmlosen Darstellungen seine Fertigkeit zu zeigen und zu entwickeln.

Hieraus entsteht aber für uns die große Schwierigkeit, zu sondern, was jene heitere Gesellschaft wirklich angeschaut und was wohl rednerische Ruthat sein möchte. Klein sind uns in der neuern Zeit sehr viele Mittel gegeben. Perikulausche, Pompejische und andere neu entdeckte Gemälde, besonders auch Mosaiken, machen es möglich, Geist und Einbildungskraft in jene Kunstepoche zu erheben.

Erfreulich, ja verdienstlich ist diese Bemühung, da neuere

Künstler in diesem Sinne wenig arbeiteten. Aus den Werken der Byzantiner und der ersten florentinischen Künstler ließen sich Beispiele anführen, daß sie auf eigenem Wege nach ähnlichen Zwecken gestrebt, die man jedoch nach und nach aus den Augen verloren. Nun aber zeigt Julius Roman allein in seinen Werken deutlich, daß er die Philostrats gelesen, weshalb auch von seinen Bildern manches angeführt und eingeschaltet wird. Jüngere talentvolle Künstler der neueren Zeit, die sich mit diesem Sinne vertraut machten, trugen zu Wiederherstellung der Kunst ins kraftvolle anmutige Leben, worin sie ganz allein gebieten kann, gewiß sehr vieles bei.

Aber nicht allein die Schwierigkeit, aus rednerischen Uebersetzungen sich das eigentlich Dargestellte rein zu entwickeln, hat eine glückliche Wirkung der Philostratischen Gemälde gehindert; eben so schlimm, ja noch schlimmer ist die Verworrenheit, in welcher diese Bilder hinter einander aufgeführt werden. Braucht man dort schon angestrenzte Aufmerksamkeit, so wird man hier ganz verwirrt. Deswegen war unsere erste Sorgfalt, die Bilder zu sondern, alsdann unter Inskripten zu teilen, nenngleich nicht mit der größten Strenge. Und so bringen wir nach und nach zum Vortrag:

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts, zielen meist auf Tod und Verderben heldenmüthiger Männer und Frauen. Hieran schließt sich, damit die Welt nicht entvölkert werde: II. Liebesannahme und Werbung, deren Gelingen und Mißlingen. Daraus erfolgt: III. Geburt und Erziehung. Sodann tritt uns IV. Herkules kräftig entgegen, welcher ein besonderes Kapitel füllt. Die Alten behaupten ohnedies, daß die Poesie von diesem Helden ausgegangen sei. „Denn die Dichtkunst beschaffte sich vorher nur mit Gottessprüchen und entstand erst mit Herkules, Alkmenens Sohn.“ Auch ist er der herrlichste, die mannigfaltigsten Abwechselungen darbietende und herbeizührende Charakter. Unmittelbar verbunden sich V. Kämpfen und Ringen aufs mächtigste. VI. Jäger und Jagden drängen sich kühn und lebensmüthig heran. Zu gefälliger Ableitung tritt VII. Poesie, Gesang und Tanz an den Reihen mit unendlicher Anmut. Die Darstellung von Gegenden folgt sodann; wir finden VIII. viele See- und Wasserstücke, wenig Landschaften. IX. Einige Stillleben fehlen auch nicht.

In dem nachfolgenden Verzeichnis werden die Gegenstände zur Uebersicht nur kurz angegeben, die Ausführung einzelner laßt sich nach und nach mittheilen. Die hinter jedem Bilde angezeichneten römischen Zahlen deuten auf das erste und zweite Buch Philostrats. Jan. weist auf die Ueberlieferung des Jüngeren. Eben so deuten die arabischen Zahlen auf die Folge, wie die Bilder im griechischen Text geordnet sind. Was den Perikulanischen Alterthümern und neueren Künstlern angehört, ist gleichfalls angezeichnet.

Antike Gemäldegalerie.

I. Hochheroischen, tragischen Inhalts.

1. Antiloehus; vor Troja getoteter Held, von Achill beweint, mit großer Umgebung von trauernden Freunden und Kampfgefehen. II. 7.
2. Memnon; von Achill getödet, von Aurora, der Mutter, liebevoll bestattet. I. 7.
3. Skamander; das Gewässer durch Vulkan ausgetrocknet, das Ufer versenkt, um Achill zu retten. I. 1.
4. Menöceus; sterbender Held, als patriotisches Opfer. I. 4.
5. * Hippolyt und Phädra; werbende, verschmähte Stiefmutter. Perikl. Altert. T. III. Tab. 15.
5. Hippolyt, Jüngling, unschuldig, durch überreichten Vatersfluch ungerecht verderbt. II. 4.
6. Antigone, Schwester, zu Bestattung des Bruders ihr Leben wagend. II. 29.
7. Evadne; Heldenweib, dem erschlagenen Gemahl im Flammentode folgend. II. 30.
8. Panthia, Gemahlin, neben dem erlegten Gatten sterbend. II. 9.
9. Ajax, der Lokrier; unbezwungener Held, dem grausesten Untergange trohend. II. 13.
10. Philoktet; einsam, grenzenlos leidender Held. III. 17.
11. Phaethon, vermögner Jüngling, sich durch Uebermut den Tod zuziehend. I. 11.

11. a) Pharus; gestrandet, bedauert vom geretteten Vater, beschaut vom nachdenklichen Hirten. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 63.

11. b) Phrixus und Helle; Bruder, der die Schwester, auf dem magischen Flug übers Meer, aus den Wellen nicht retten kann. Herkul. Altert. T. III. Tab. 4.

12. Hyacinth; schönster Jüngling, von Apoll und Zephyr geliebt. III. 14.

13. Hyacinth; getötet durch Liebe und Mißgunst. I. 24.

13. a) Cephalus und Prokris; Gattin, durch Eifersucht und Schicksal getötet. Julius Roman.

14. Amphiaraus; Prophet, auf der Drakelstätte prangend. I. 26.

15. Kassandra; Familienmord. II. 19.

16. Rhodogune; Siegerin in voller Pracht. II. 5.

16. a) Sieger und Siegesgöttin, an einer Trophäe. Herkul. Altert. T. III. Tab. 39.

17. Themistokles; historisch edele Darstellung. II. 32.

II. Liebesannäherung, Bewerbung gelingen, mißlingen.

18. *Venus; dem Meer entsteigend, auf der Muschel ruhend, mit der Muschel schiffend. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 3. Oft und überall wiederholt.

18. Vorspiele der Liebesgötter. I. 6.

19. Neptun und Amymone; der Gott wirbt um die Tochter des Danaus, die, um sich Wasser aus dem Flusse zu holen, an den Gnachus herankam. I. 7.

19. a) Theseus und die geretteten Rinder. Herkul. Altert. T. I. Tab. 5.

19. b) Ariadne; verlassen, einsam, dem fortsegelnden Schiffe bestürzt nachblickend. Herkul. Altert. T. II. Tab. 14.

19. c) Ariadne; verlassen, dem absegelnden Schiffe bewußt- und jammervoll nachblickend, unter dem Beistand von Genien. Herkul. Altert. T. II. Tab. 15.

20. Ariadne; schlafende Schönheit, vom Liebenden und seinem Gefolge bewundert. I. 15.

20. a) Vollkommen derselbe Gegenstand, buchstäblich nachgebildet. Herkul. Altert. T. II. Tab. 16.

20. b) Leda mit dem Schwan, unzähligmal wiederholt
Herkul. Altart. T. III. Tab. 8.

20. c) Leda, am Eurotas; die Doppelzwillinge sind den
Erschalen entschlüpft Julius Roman.

21. Pelops, als Freiersmann I. 30.

22. Derselbe Gegenstand, ernster genommen. Jun. 9.

23. Pelops führt die Braut heim I. 17.

24. Vorspiel zu der Argonautenfahrt. Jun. 8.

25. Glaucus versagt den Argonauten. II. 15.

26. Jason und Medea; mächtig furchtlares Paar. Jun. 7.

27. Argos; Rückkehr der Argonauten. Jun. 11.

28. Perseus verdient die Andromeda. I. 29.

29. Cyklop vermißt die Galatee. II. 18.

29. a) Cyklop, in Liebeshoffnung Herkul. Altart. T. I. p. 10

30. Pasiphaë; Künstler, dem Liebeswahn mit demind. I. 16

31. Meles und Krithéis; Homer entspringt. II. 8.

III. Geburt und Erziehung.

32. Minervas Geburt; sie entwindet sich aus dem Haupte
Zeus' und wird von Göttern und Menschen herrlich empfangen. II. 27.

33. Semele; des Bacchus' Geburt. Die Mutter kommt um,
der Sohn tritt durchs Feuer ins lebendigste Leben I. 14.

33. a) Bacchus' Erziehung, durch Faunen und Nymphen in
Gegenwart des Merkur. Herkul. Altart. T. II. Tab. 12.

34. Hermes' Geburt; er tritt sogleich als Schelm und Schall
unter Götter und Menschen. I. 26.

35. Achills Kindheit, von Chiron erzogen. II. 2.

35. a) Dasselbe. Herkul. Altart. T. I. Tab. 8.

36. Achill, auf Skyros, der junge Held unter Mädchen kaum
erkennbar. Jun. 1.

37. Centaurische Familienszene. Höchster Kunstsm. II. 4.

IV. Herkules.

38. Der Halbgott Sieger als Kind. Jan. 5.

38. a) Dasselbe. Herkul. Altart. T. I. Tab. 7.

39. Achelous; Kampf wegen Dejanira. Jun. 4.

40. Nessus; Errettung der Dejanira. Jun. 16.

41. Antäus; Sieg durch Ringen. II. 21.
42. Hesione; befreit durch Herkules. Jun. 12.
42. a) Derselbe Gegenstand. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 61.
43. Atlas; der Held nimmt das Himmelsgewölbe auf seine Schultern. II. 20.
43. a) Syllas; untergetaucht von Nymphen. Herkul. Altert. T. IV. Tab. 6.
43. b) Syllas; überwältigt von Nymphen. Julius Roman.
44. Abderus; dessen Tod gerochen. Groß gedacht und reizend rührend ausgeführt. II. 25.
44. a) Herkules, als Vater; unendlich zart und zierlich. Herkul. Altert. T. I. Tab. 6.
45. Herkules, rasend; schlecht belohnte Großthaten. II. 23.
45. a) Herkules, bei Admet; schwelgender Gast im Trauerhause. Weimarische Kunstfreunde.
46. Thiodamas; der speisegierige Held beschmauft einen widerwilligen Adersmann. II. 24.
47. Herkules und die Pygmäen; köstlicher Gegensatz. II. 22.
47. a) Derselbe Gegenstand; glücklich aufgefaßt von Julius Roman.

V. Kämpfen und Ringen.

48. Palästra; überschwenglich großes Bild; wer den Begriff desselben fassen kann, ist in der Kunst sein ganzes Leben geborgen. II. 33.
49. Arrhichion; der Athlete, im dritten Siege verscheidend. II. 6.
50. Phorbass; grausam Beraubender; unterliegt dem Phöbus. II. 19.

VI. Jäger und Jagden.

51. Meleager und Atalanta; heroische Jagd. Jun. 15.
51. a) Das gleiche, von Julius Roman.
52. Uebermalsschweinsjagd; von unendlicher Schönheit. I. 28.
53. Gastmahl nach der Jagd, höchst liebenswürdig. Jun. 3.
54. Narcissus; der Jäger, in sich selbst verirrt. I. 23.

VII. Poesie, Gesang, Tanz.

55. Pan; von den Nymphen im Mittagschlaf überfallen, gebunden, verhöhnt und mißhandelt. II. 11.

56. Midas; der weidliche lydische König, von schönen Mädchen umgeben, freut sich, einen Faun gefangen zu haben. Andere Faune freuen sich deshalb auch; der eine aber liegt betrunken, seiner ohnmächtig. I. 22.

57. *Olympus; als Knabe vom Pan unterrichtet. Berlul. Altert. T. I. Tab. 9.

57. Olympus; der schönste Jüngling, einsam sitzend, bläst auf der Flöte; die Oberhälfte seines Körpers spiegelt sich in der Quelle. I. 21.

57. a) Olympus flötet; ein fikenartiger Pan hört ihm aufmerksam zu Hannibal Carracci.

58. Olympus; er hat die Flöte weggelegt und singt, er sitzt auf blumigem Rasen, Satyren umgeben und verehren ihn. I. 20.

59. Marsyas besiegt; der Centhe und Apoll, Satyren und Umgebung. Jan. 2.

60. Amphion; auf zierlichster Leiter spielend; die Steine wetteifern, sich zur Mauer zu bilden. I. 10.

61. Aesop; die Mäse der Fabel kommt zu ihm, krönt, befrängt ihn, Tiere stehen menschenartig umher. I. 3.

62. Orpheus; Tiere, ja Walder und Felsen heranziehend. Jan. 6.

62. a) Orpheus; entsetzt sich, jenem Zauberlehrling ähnlich, vor der Menge von Tieren, die er herangezogen. Ein unschätzbare Gedanke, für den engen Raum des geschnittenen Steines geeignet. Antike Gemme.

63. Pindar; der Knegeborne liegt auf Lorbeer und Myrtenzweigen unter dem Schutze der Athea; die Nymphen sind gegenwärtig; Pan tanzt; ein Bienenschwarm umschwebt den Knaben II. 12.

64. Sophokles, nachdenkend; Melpomene, Geschenke anbietend; Aeschylus steht daneben, Bienen schwärmen umher. Jan. 13.

65. Venus; ihr elfenbeimernes Bild von Opfern umgeben; leicht gekleidete, eifrig singende Jurafrauen. II. 1.

VIII. See, Wasser- und Landflüche.

66. Bacchus und die Tyrrhener; offene See; zwei Schiffe, in dem einen Bacchus und die Bacchantinnen in Zuerficht und Behagen, die Seerauber gewaltfam, sogleich aber in Delphine verwandelt. I. 19.

67. Andros; Insel, von Bacchus begünstigt. Der Duellgott, auf einem Lager von Traubenblättern, erteilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land; Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich Tritonen heran zur Teilnahme. Bacchus mit großem Gefolg besucht die Insel. I. 25.

68. Palämon; am Ufer des korinthischen Isthmus im heiligen Haine opfert das Volk. Der Knabe Palämon wird von einem Delphin schlafend in eine für ihn göttlich bereitete Uferhöhle geführt. II. 16.

69. Bosphorus; Land und See auf's mannigfaltigste und herrlichste belebt. I. 12.

70. Der Nil; umgeben von Rindern und allen Attributen. I. 5.

70. a) Der Nil im Sinken; Mosaik von Palestrina.

71. Die Inseln; Wasser und Land mit ihren Charakteren, Erzeugnissen und Begebenheiten. II. 17.

72. Thessalien; Neptun nötigt den Peneus zu schnellerem Lauf. Das Wasser fällt, die Erde grünt. II. 14.

73. Die Sümpfe; im Sinne der vorhergehenden. Wasser und Land in wechselseitigem Bezug freundlich dargestellt. I. 9.

74. Die Fischer; bezüglich auf 69. Fang der Thunfische. I. 13.

74. a) Delphinsfang; Julius Roman.

74. b) Ähnliches, um jene Vorstellung zu beleben. Herkul. Altert. T. II. Tab. 50.

75. Dodona; Götterhain mit allen heiligen Gerätschaften, Bewohnern und Angestellten. II. 34.

76. Nächtlicher Schmaus; unschätzbares Bild, schwer einzuordnen, stehe hier als Zugabe. I. 2.

IX. Stilleben.

77. Xenien. I. 31.

78. Xenien II. 26.

78. a) Beispiele zu vollkommener Befriedigung. Herkul. Altert. T. II. Tab. 56 sqq.

79. Gewebe; Beispiel der zartesten, sichersten Pinselführung. II. 29.

Weitere Ausführung.

Uebersetzen wir nunmehr die Philostratische Galerie als ein geordnetes Ganze, wird uns klar, daß durch entdeckte wahrhaft antike Bilder wir uns von der Grundwahrhaftigkeit jener rhetorischen Beschreibungen überzeugen dürfen, sehen wir ein, daß es nur von uns abhängt, einzuschalten und anzufügen, damit der Begriff einer lebendigen Kunst sich mehr und mehr bethatige, finden wir, daß auch große Neuere dieser Sinnesart gefolgt und uns dergleichen musterhafte Bilder hinterlassen so wird Wunsch und Verpflichtung immer stärker, nunmehr ins Einzelne zu gehen und eine Ausführung, wo nicht zu leisten, doch vorzubereiten. Da also ohnehin schon zu lange gezaudert worden, ungehäumt ans Werk!

I.

Antilochus.

Das Haupterforderniß einer großen Komposition war schon von den Alten anerkannt, daß nämlich viele bedeutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der, wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. Am gegenwärtigen Fall ist dieser Lebenspunkt ein getödteter, allgemeyn bedauerter Jüngling.

Antilochus, indem er seinen Vater Nestor in der Schlacht zu schützen herandrängt, wird von dem Afrikaner Memnon erschlagen. Hier liegt er nun in jugendlicher Schöne, das Gefühl, seinen Vater gerettet zu haben, umschwebt noch heiter die Gesichtszüge. Sein Bart ist mehr als der keimende Bart eines Jünglings, das Haar gelb wie die Sonne. Die leichten Füße liegen hinzestreckt, der Körper, zur Geschwindigkeit gebaut, wie Elfenbein anzusehen, aus der Brustwunde nun von purpurem Blut durchrieselt.

Achill, grimmig schmerzhaft, warf sich über ihn, Rache schwörend gegen den Mörder, der ihm den Troster seines Jammers, als Patroklos erlag, seinen leyten, besten Freund und Gefellen, geraubt.

Die Feldherrn stehen umher, teilnehmend, jeder seinen Charakter behauptend. Menelaus wird erkannt am Sanften, Agamemnon am

Gottlichen, Diomedes am Greifhühen. Agam steht finster und trozig, der Lokrier als tüchtiger Mann. Uliß fällt auf als nachdenklich und bemerkend. Nestor scheint zu seelen. Das Kriegsvolk, auf seine Spitze gelehnt, mit über einander geschlagenen Füßen, umringt die Versammlung, einen Trauergesang anzustimmen.

Stamander.

In schneller Bewegung stürmt aus der Feste Vulkan auf den Flußvott. Die weite Ebene, wo man auch Troja erblickt, ist mit Feuer überschwemmt, das, wassergleich, nach dem Flußbette zuströmt.

Das Feuer jedoch, wie es den Gott umgibt, stürzt unmittelbar in das Wasser. Schon sind alle Räume des Ufers verbrannt, der Fluß, ohne Haare, fleht um Gnade vom Gott, um welchen her das Feuer nicht gelb wie gewöhnlich erscheint, sondern gold- und sonnenfarben.

Menöceus.

Ein tüchtiger Jüngling ist vorgestellt, aufrecht noch auf seinen Füßen; aber, ach! er hat mit blankem Schwert die Seite durchbohrt, das Blut fließt, die Seele will entfliehn; er fängt schon an zu wanken und erwartet den Tod mit heitern, liebreichen Augen. Wie schade um den herrlichen jungen Mann! Sein kräftiger Körperbau, im Kampfspiel tüchtig ausgearbeitet, braunlich gesunde Farbe. Seine hochgewölbte Brust möchte man betasten, die Schultern sind stark, der Nacken fest, nicht steif, sein Haarwuchs gemäßigt, der Jüngling wollte nicht in Locken weibisch erscheinen. Vom schönsten Gleichmaß Rippen und Lenden. Was uns durch Bewegung und Beugung des Körpers von der Rückseite sichtbar wird, ist ebenfalls schön und bewundernswürdig.

Fragest du nun aber, wer er sei? so erkenne in ihm Kreons, des unglücklichen Tyrannen von Theben, geliebtesten Sohn. Tiresias weissagete, daß nur, wenn er beim Eingang der Drachenhöhle sterben würde, die Stadt befreit sein könne. Heimlich bequemt er sich heraus und opfert sich selbst. Man begreift du auch, was die

Höhle, was der verdeckte Trache bedeutet. In der Ferne sieht man Iheben und die Sieben, die es bestürmen. Das Bild ist mit hohem Augpunkt gemalt und eine Art Perspektive dabei angebracht.

Antigone.

Heldenschwester! Mit einem Knie an der Erde umfaßt sie den toten Bruder, der, weil er, seine Vaterstadt bedrohend, umgekommen, unbegraben sollte verwesen. Die Nacht verbirgt ihre Großthat, der Mond erleuchtet das Vorkaben. Mit stummem Schmerz ergreift sie den Bruder; ihre Gestalt gibt zu glauben, daß sie fähig sei, einen riesenhaften Helden zu bestatten. In der Ferne sieht man die erschlagenen Belagerer, Hofs und Mann hinausgeredt.

Alnmasvoll wächst auf Oteofles Grabhugel ein Granatbaum; ferner sieht da zwei als Totenopfer gegen einander über brennende Flammen; sie stoßen sich wechselseitig ab; jene Tracht, durch blutigen Saft das Mordbeginnen, diese Feuer, durch seltsames Erscheinen den unaussprechlichen Haß der Bruder auch im Tode bezeichnend.

Evadne.

Ein wohlgeschmüdter, mit geopherten Tieren umlegter Holstoss soll den riesenhaften Körper des Kapareus verzehren. Aber allein soll er nicht abscheiden! Evadne, seine Wartin, Heldenweib, des Helden wart, schmückte sich als höchstes Opfer mit Kranzen. Ihr Blick ist hochherzlich; dann indem sie sich ins Feuer stürzt, scheint sie ihrem Gemahl zuzurufen. Sie schneidet mit geöffneten Lippen.

Wer aber auch hat dieses Feuer angeschürt? Liebesgötter mit Namen Fackeln sind um den barren Schragen versammelt, schon entzündet er sich, schon dampft und flammt er, sie aber sitzen bestarrt auf ihr Gesaß. Und so wird ein erhabenes Bild gemaldert zur Mumie.

Njax, der Lokrier.

Sonderung der Charaktere war ein Hauptarundfak griechischer bildender Kunst, Verteilung der Eigenschaften in einem hohen ge-

selbigen Kreis; er sei göttlich oder menschlich. Wenn nun den Helden mehr als andern Frömmigkeit geziemt und die Bessern vor Theben, wie vor Troja, als Gottergebene sich darstellen, so bedurfte doch dort, wie hier, der Lebenskreis eines Gottlosen.

Diese Rolle war dem untergeordneten Ajax zugeteilt, der sich weder Gott noch Menschen fügt, zuletzt aber seiner Strafe nicht entgeht.

Hier sehen wir schäumende Meereswogen den unterwaschenen Felsen umgäßen; oben steht Ajax, furchtbar anzusehen; er blickt umher wie ein vom Rausche sich Sammelnder. Ihm entgegnet Neptun, fürchterlich, mit wilden Haaren, in denen der anstrebende Sturm faust.

Das verlassene, im Innersten brennende Schiff treibt fort; in die Flammen, als wie in Segel, stößt der Wind. Keinen Gegenstand faßt Ajax ins Auge, nicht das Schiff, nicht die Felsen; dem Meer scheint er zu zürnen; keineswegs fürchtet er den eindringenden Poseidon; immer noch wie zum Angriff bereit steht er; die Arme streben kräftig, der Nacken schwillt wie gegen Hector und die Troer.

Aber Poseidon schwingt den Dreizack, und sogleich wird die Klippe mit dem trozigen Helden in den Schlund stürzen.

Ein hochtragisch prägnanter Moment: ein eben Geretteter, vom feindseligen Gotte verfolgt und verderbt. Alles ist so augenblicklich bewegt und vorübergehend, daß dieser Gegenstand unter die höchsten zu rechnen ist, welche die bildende Kunst sich aneignen darf.

Philoktet.

Einsam sitzend auf Lemnos, leidet schmerzhaft Philoktet an der unheilbaren dämonischen Wunde. Das Antlitz bezeichnet sein Uebel. Düstere Augenbrauen drücken sich über tiefliegende, geschwächte, niederschauende Augen herüber; unbesorgtes Haar, wilder, starrer Bart bezeichnen genugsam den traurigen Zustand; das veraltete Gewand, der verbundene Knöchel sagen das übrige.

Er zeigte den Griechen ein verpöntes Heiligtum und ward so gestraft.

Mithodogune.

Kriegerische Königin! Sie hat mit ihren Persern die bundbrechigen Armenier überwunden und erscheint als Gegenbild zu Semiramis. Kriegerisch bewaffnet und königlich geschmückt, steht sie auf dem Schlachtfeld; die Feinde sind erlegt, Pferde verschaucht, Land und Fluß von Blute geröthet. Die Eile, womit sie die Schlacht begann, den Sieg erlangte, wird dadurch angedeutet, daß die eine Seite ihres Haars aufgeschmückt ist, die andere hingegen in Locken frei herunterfällt. Ihr Pferd Mitha steht neben ihr, schwarz auf weißen Beinen; auch ist dessen erhabene gerundete Stirne weiß, und weiße Nasenlöcher so nannten Edelsteine, kostbares Geschmürde und vielen andern Putz hat die Fürstin dem Pferd überlassen, damit es stolz darauf sei, sie mitia einhertragen.

Und wie das Schlachtfeld durch Ströme Blut's ein majestätisches Ansehen gewinnt, so erhebt auch der Fürstin Purpurwand alles, nur nicht sie selbst. Ihr Mantel, der dem Kleide verwehrt, über die Knie herabzufallen, ist schon, auch schon das Unterkleid, auf welchem du gestülpte Figuren siehst. Das Oberkleid, das von der Schulter zum Ellenbogen herabhängt, ist unter der Halsarube zusammengeheftet; daher die Schulter eingehüllt, der Arm aber zum Theil entlöst, und dieser Anzug nicht ganz nach Art der Amazonen. Der Umfang des Schildes wurde die Brust bedecken, aber die linke Hand, durch den Schuldrücken gesteckt, hält eine Lanze und von dem Pufen den Schild ab. Dieser ist nur durch die Kunst des Malers mit der Scharfe gerade gegen uns gerichtet, so daß wir keine äußere, obere erlöste Fläche und zugleich die innere vertiefte sehen. Scheint nicht jene von Gold genölbt und sind nicht Türe himelgraben? Das Innere des Schildes, wo die Hand durchdringt, ist Purpur, dessen Reiz vom Arm überströmt wird.

Wir sind durchdrungen von der Siegerin Schönheit und mögen gerne weiter davon sprechen. Höret also! Wegen des Sieges über die Armenier bringt sie ein Opfer und möchte ihrem Dank auch wohl noch eine Bitte hinzufügen, nämlich die Männer allerzeit so besiegen zu können wie jetzt; denn das Glück der Liebe und Begierde scheint sie nicht zu kennen. Uns aber soll sie nicht erschrecken noch abwehren; wir werden sie nur um desto genauer betrachten

Derjenige Theil ihrer Haare, der noch ausgerückt ist, mildert durch weibliche Zierlichkeit ihr sprodes Ansehn, dagegen der herabhängende das Männlich Lide vernichtet. Dieser ist goldner als Gold, jener, nach richtiger Beobachtung geschnittener Haare, von etwas mehr dunkler Farbe. Die Augenbrauen entspringen leicht reizend gleich über der Nase wie aus einer Wurzel und lagern sich mit unglaublichem Satz um den Halbirkel der Augen. Von diesen erhält die Wange erst ihre rechte Bedeutung und erlaucht durch heiteres Ansehn, denn der Sitz der Heiterkeit ist die Wange. Die Augen fallen vom Weissen ins Schwarze; sie nehmen ihre Heiterkeit von dem erlöschenden See, Schönheit von der Natur, Majestät von der Furchen. Der Mund ist weich, zum Genuß der Liebe reizend, die Lippen rosenroth und beide einander gleich, die Lefzungen mäßig und lieblich, sie spricht das Spierzabel zum Siege.

Vermagst du nun den Blick von ihr abzuwenden, so suchst du Gefangene hier und da, Zugesessenen und alle Folgen einer gewonnenen Schlacht; und so überzeugst du dich, daß der Künstler nichts vergaß, seinem Bild alle Vollständigkeit und Lebendigkeit zu geben.

II.

Vorspiele der Liebesgötter.

Bei Betrachtung dieses belächten, heitern Bildes laßt euch zuerst nicht irre machen, weder durch die Schönheit des Fruchthalves, noch durch die lebhafteste Bewegung der geßageten Knaben, sondern beschauet vor allen Dingen die Statue der Venus unter einem ausgehohlnen Felsen, dem die mächtigste Quelle unausgesetzt entspringt. Dort haben die Nymphen sie aufgerichtet aus Dankbarkeit, daß die Göttin sie zu so glücklichen Müttern, zu Müttern der Liebesgötter bestimmt hat.

Als Werthgeschenke stüteten sie daneben, wie diese Inschrift sagt, einen silbernen Spiegel, den vergoldeten Pantofel, goldene Hatten, alles zum Fuß der Venus gehörig. Auch Liebesgötter bringen ihr Erfüllungsapfel zum Geschenk; sie stehen herum und bitten, der Baum möge so fort immerdar blühen und Früchte tragen.

Abgetheilt ist der vorliegende Garten in zierliche Beete, durch schnitten von zugänglichen Wegen; im Grase laßt sich ein Wettlauf aufstellen; auch zum Schlummern finden sich ruhige Plätze. Auf den hohen Ästen hangen goldne Äpfel, von der Sonne geröthet, ganze Schwärme der Liebesjotter an sich ziehend. Sie fliegen empor zu den Früchten auf schimmernden Flügeln, meerblau, purpurrot und gold. Goldene Köcher und Pfeile haben sie an die Äste gehängt, den Reichtum des Anblicks zu vermehren. Bunte, tausendfarbige Kleider liegen im Grase; der Kränze bedürfen sie nicht; denn mit lockigen Haaren sind sie genugsam bekränzt. Nicht weniger auffallend sind die Korbe zum Einsammeln des Obstes: sie glänzen von Sardonyx, Emaragd, von echten Perlen. Alles Meisterstücke Bullans.

Lassen wir nun die Menge tanzen, laufen, schlafen oder sich der Äpfel erfreuen; zwei Paare der schönsten Liebesgötter fordern zunächst unsere ganze Aufmerksamkeit.

Hier scheint der Künstler ein Sinnbild der Freundschaft und gegenseitiger Liebe gestiftet zu haben. Zwei dieser schönen Knaben werfen sich Äpfel zu; diese fangen erst an, sich einander zu lieben. Der eine küßt den Äpfel und wirft ihn dem andern entgegen; dieser faßt ihn auf, und man sieht, daß er ihn wieder küssen und zurückwerfen wird. Ein so anmutiger Scherz bedeutet, daß sie sich erst zur Liebe reizen.

Das andere Paar schießt Pfeile gegen einander ab, nicht mit feindlichen Blicken, vielmehr scheint einer dem andern die Brust zu bieten, damit er desto gewisser treffen könne. Diese sind bedacht, in das tiefste Herz die Leidenschaft zu senken. Beide Paare beschäftigen sich zur Seite frei und allein.

Aber ein feindseliges Paar wird von einer Menge Zuschauer umgeben; die Kämpfenden, erhißt, ringen mit einander. Der eine hat seinen Widersacher schon niedergebracht und fliegt ihm auf den Nacken, ihn zu binden und zu droffeln; der andere jedoch faßt noch einigen Mut, er strebt sich aufzurichten, halt des Gegners Hand von seinem Hals ab, indem er ihm einen Finger auswärts dreht, so daß die andern folgen müssen und sich nicht mehr schliessen können. Der verdrehte Finger schmerzt aber den Kämpfer so sehr, daß er den kleinen Widersacher ins Ohr zu beißen sucht. Weil er nun

dadurch die Kampfordnung verletzt, zürnen die Zuschauer und werfen ihn mit Nepteln

Zu der allerlebhaftesten Bewegung aber gibt ein Paß die Veranlassung. Er saß unter den Apfelbäumen und speiste die abgefallenen Früchte; einige, schon angenagt, mußte er liegen lassen, denn die Mutwilligen schreckten ihn auf mit Handellatschen und Geschrei, mit flatterndem Gewand verschrecken sie ihn. Einige flogen über ihn her; dieser rennt nach, und als er den Flüchtling zu fassen denkt, dreht sich das gewandte Tier zur andern Seite. Der dort ergriff ihn am Bein, ließ ihn aber wieder entweichen, und alle Gespielen lachen darüber. Indem nun die Jagd so vorwärts geht, sind von den Verfolgenden einige auf die Seite, andere vor sich hin, andere mit ausgebreiteten Händen gefallen. Sie liegen alle noch in der Stellung, wie sie das Tier versetzten, um die Schnelligkeit der Handlung anzudeuten. Aber warum schießen sie nicht nach ihm, da ihnen die Waffen zur Hand sind? Nein! sie wollen ihn lebendig fangen, um ihn der Venus zu widmen als ein ansehnliches Weihegeschenk; denn dieses brünstige, fruchtbare Geschlecht ist Liebling der Göttin.

Neptun und Nymphone.

Danaus, der seine fünfzig Töchter streng in Hausgeschäften anhielt, damit sie in eng abgeschlossenem Kreise ihn bedienten und sich erhielten, hatte nach alter Sitte die mannigfaltigen Beschäftigungen unter sie verteilt. Nymphone, vielleicht die jüngste, war befehligt, das tägliche Wasser zu holen; aber nicht etwa bequem aus einem nahe gelegenen Brunnen, sondern dorthin mußte sie wandern, fern von der Wohnung, wo sich Inachus, der Strom, mit dem Meere vereinigt.

Nach heute kam sie wieder. Der Künstler verleiht ihr eine derbe, tüchtige Gestalt, wie sie der Meeresgöttin ziemt. Braun ist die Haut des kräftigen Körpers, angehaucht von den eindringenden Strahlen der Sonne, denen sie sich auf mühsamen Wegen immerfort aussetzen genötigt ist. Aber heute findet sie nicht die Wasser des Flusses sanft in das Meer übergehen. Wellen des Ozeans

stürmen heran, denn die Pferde Neptuns haben mit Schwimmsfüßen den Gott herbeigebracht.

Die Jungfrau erschrickt, der Eimer ist ihrer Hand entfallen, sie steht schau, wie eine, die zu fliehen denkt. Aber entferne dich nicht, erhabenes Mädchen! siehe, der Gott blickt nicht wild, wie er wohl sonst den Stürmen gebietet; freundlich ist sein Antlitz, Anmut spielt darüber, wie auf beruhigtem Ozean die Abendsonne. Vertraue ihm! scheue nicht den unsichtigen Blick des Poseidon, nicht das schattenlose, geschwartzige Ufer. bald wird die Woge sich aufbaumen, unter smaragdnenem Gewölbe der Gott sich deiner Reizung im purpurnen Schatten erfreuen. Unbelohnt sollst du nicht bleiben!

Von der Trefflichkeit des Bildes dürfen wir nicht viel Worte machen; da wir aber auf die Zukunft hindeuten, so erlauben wir uns eine Anmerkung außerhalb desselben. Die Harte, womit Danaos seine Tochter erzieht, macht jene That wahrscheinlich, wie sie, mehr slavensinnig als grausam, ihre Satten in der Brautnacht sämtlich ermorden. Anymone, mit dem Liebesgluck nicht unbekannt, schont des ihrigen und wird wegen dieser Milde sowohl als durch die Günst des Gottes von jener Strafe befreit, die ihren Schwestern für ewig auferlegt ist. Diese verrichten nun das mädchaste Geschlecht des Asienerschöpfens, aber um allen Erfolg betrogen. Statt des goldenen Gefäßes der Schwester sind ihnen zerbrochene und zerbrechende Scherben in die kraftlosen Hände gegeben.

Theseus und die Geretteten.

Glücklicherweise, wenn schon durch ein großes Unheil, ward uns dieses Bild nicht bloß in rednerischer Darstellung erhalten; noch jetzt ist es mit Augen zu schauen unter den Schätzen von Portici und im Kupferstich allgemein bekannt. Von brauner körperfärbte steht der junge Held, kräftig und schlank, mächtig und behend vor unsern Augen. Er duckt uns riesenhaft, weil die Unglücksgefahrten, die nunmehr Geretteten, als Kinder gebildet sind, der Hauptfigur symbolisch untergeordnet durch die Weisheit des Künstlers. Niemand derselben wäre fähig, die Keule zu schwingen und sich mit dem Ungeheuer zu messen, das unter den Füßen des Ueberwinders liegt.

Eben diesem hausbedürftigen Alter ziemt auch die Dankbarkeit; ihm ziemt es, die rettende Hand zu erweisen, zu loben, die Arme des Kräftigen zu umfassen, ihm vertraulich zu schmeicheln. Auch eine, zwar nur halb kenntliche Gottheit ist in dem ebenen Raume sichtbar, anzuzeigen, daß nichts Fremdes ohne Mitwirkung hoher Dämonen geschehe.

Hier enthalten wir uns nicht einer weit einschneidenden Bemerkung. Die eigentliche Kraft und Lust der Poesie so wie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptnaturen schaut und alles, was diese umgibt, selbst das Lurd alte, untergeordnet darstellt. Dadurch setzt sie den Blick auf eine Mitte, woher sich die Strahlen über das Ganze vertheilen; und so bewahrt sich Glück und Weisheit der Erfindung so wie der Komposition einer wahren alleinigen Dichtung.

Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit, sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorsehlers eher dämpfen als erheben. Deshalb theilt sie Licht und Schatten über alle; selbst den germaften unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhms zugemessen werde.

Fordert man aber aus mißverständener Wahrheitsliebe von der Poesie, daß sie gerecht sein solle, so zerstört man sie alsbald, wovon uns Philostrate, dem wir so viel verdanken, in seinem Feldenbuche das deutlichste Beispiel überliefert. Sein dämonischer Protefilaus tadelt den Homer deshalb, daß er die Verdienste des Palamedes verschwiegen und sich als Mitschuldigen des verbrecherischen Ulysses erwiesen, der den genannten trefflichen Kriegs- und Friedenshelden heimlich beneide geschaift.

Hier sieht man den Uebergang der Poesie zur Prose, welcher dadurch bewirkt wird, daß man die Einbildungsraft entzuelet und ihr vergönnt, geistlos umherzuwandern, bald der Lustlichkeit, bald dem Verstand, wie es sich schicken mag, zu dienen. Eben unserer Philostrate sämtliche Werke geben Zeugnis von der Wahrheit des Behaupteten. Es ist keine Poesie mehr, und sie können der Dichtung nicht entbehren.

Ariadne.

Schöner, vielleicht einiger Fall, wo eine Begebenheitsfolge dargestellt wird, ohne daß die Einheit des Bildes dadurch aufgehoben werde. Theseus entfernt sich, Ariadne schläft ruhig, und schon tritt Bacchus heran zu liebevollem Ersatz des Verlustes, den sie noch nicht kennt. Welche charakteristische Mannigfaltigkeit, aus einer Fabel entwickelt!

Theseus mit seinen 500 rudernden Athenern gewinnt schon, heimatsuchlig, das hohe Meer, ihr Streben, ihre Richtung, ihre Blicke sind von uns abgewandt, nur die Augen sehen wir; es wäre vergebens, sie aufzuhalten.

Im ruhigsten Gegenlag liegt Ariadne auf bemoostem Felsen; sie schläft, ja sie selbst ist der Schlaf. Die volle Brust, der nackte Oberkörper ziehen das Auge hin; und wie gefällig vermittelt Hals und Kehle das zurückgelehnte Haupt! Die rechte Schulter, Arm und Seite bieten sich gleichfalls dem Beschauenden, dagegen die linke Hand auf dem Kleide ruht, damit es der Wind nicht verwirre. Der Hauch dieses jugendlichen Mundes, wie süß mag er sein! Ob er duftete wie Trauben oder Äpfel, wirst du, herannahender Gott, bald erfahren.

Dieser auch verdient es; denn nur mit Liebe geschmückt läßt ihn der Künstler auftreten; ihn ziert ein purpurnes Gewand und ein rosener Kranz des Hauptes. Liebetrunken ist sein ganzes Verhalten, ruhig in Ruhe, vor der Schönheit erstaunt, in sie versunken. Alles andere Beiwesen, wodurch Dionysos leicht kenntlich gemacht wird, beseitigte der Auge, sahige Künstler. Verworfen sind als unzeitig das blumige Kleid, die zarten Klebfelle, die Thyrsen; hier ist nur der zartlich liebende. Auch die Umgebung verhält sich gleichermassen, nicht klappern die Bacchantinnen diesmal mit ihren Meehen, die Faune enthalten sich der Kloten, Pan selbst maßigt seine Sprünge, daß er die Schlaferin nicht frühzeitig erwecke. Schlägt sie aber die Augen auf, so freut sie sich schon über den Ersatz des Verlustes; sie genießt der göttlichen Gegenwart, ehe sie noch die Entfernung des Ungetreuen erfährt. Wie glücklich wirst du dich halten, wohlverworgtes Mädchen, wenn über diesem dürr scheinenden Felsenwie du der Freund auf behaute, bepflanzte Weinberge sitzt, wo du

in Nebengängen, von der muntersten Dienerschaft umringt, erst des Lebens gen. ehest, welches du nicht enden, sondern, von den Sternen herab in ewiger Freundlichkeit auf uns fortblickend, am allgegenwärtigen Himmel genießen wirst!

Prolog der Argonautenfahrt.

Im Vorsaal Jupiters spielen Amor und Ganymed, dieser an der phrygischen Mäule, jener an Vogen und Fingeln leicht zu erkennen; ihr Charakter unterscheidet sie aber noch mehr. Deutlich bezeichnet er sich beim Würfelspiel, das sie am Toden treiben. Amor sprang schon auf, den andern übermüthig verispottend. Ganymed hingegen, von zwei überbliebenen Knöchelchen das eine so eben verlierend, wirft furchtsam und besorgt das letzte hin. Seine Gesichtszüge passen trefflich zu dieser Stimmung, die Wange traurig gekenkt, das Auge lieblich, aber getaucht in Kummer. Was der Künstler hiedurch andeuten wollte, bleibt Wissenden keineswegs verborgen.

Nebenbei sodann stehen drei Göttinnen, die man nicht verkennen wird. Minerva, in ihrer angeborenen Klugheit, schaut unter dem Helm mit blauen Augen hervor, ihre männliche Wange jungfräulich geröthet. Auch die zweite kennt man so gleich; sie verdankt dem unverwundlichen Gürtel ein ewig lüchendes, entzückendes Lächeln, auch im Gemälde bezaubernd. Juno dagegen wird offenbar am Ernst und majestätischen Wesen.

Willst du aber wissen, was die wunderliche Gesellschaft veranlasse, so bade vom Olymp, wo dieses vorgeht, hinab auf das Ufer, das unten dargestellt ist. Dort siehst du einen Flußgott liegend im hohen Rohr, mit wildem Antlitz; sein Haupthaar dicht und sträubig, sein Bart niederwallend. Der Strom aber entquilt keiner Urne, sondern ringsum hervorbrechend, deutet er auf die vielen Mündungen, womit er sich ins Meer stürzt.

Hier, am Phasis, sind nun die fünfzig Argonauten gelandet, nachdem sie den Bosphorus und die berythiden Felsen durchschiffen; sie beraten sich unter einander. Vieles ist geschehen, mehr noch zu thun übrig.

Da aber Schiff und Unternehmung allen vereinigten Göttern lieb und wert ist, so kommen in aller Namen drei Gattinnen, den Amor zu bitten, daß er, der Beförderer und Zerstörer großer Thaten, sich diesmal günstig erweisen und Medea, die Tochter des Aeetes, zu Gunsten Jasons wende. Amorn zu bereden und ihn vom Knabenspiel abzuwehen, bent ihm nun die Mutter, den eigenen Sohn mit ihren Klauen bewingend, einen kostlichen Spielball und versichert ihn, Jupiter selbst habe sich als Kind damit ergötzt. Auch ist der Ball keines Gottes unwert, und mit besonderer Ueberlegung hat ihn der denkende Künstler dargestellt, als wäre er aus Streifen zusammengesetzt. Die Nacht aber siehst du magt, du mußt sie raten. Mit goldenen Kreisen wechseln blauc, so daß er, in die Höhe geworfen und sich umschwiegend, wie ein Stern blinkt. Auch ist die Absicht der Gattinnen schon erfüllt: Amor wußt die Spielknödeln weg und hanat am Kleide der Mutter; die Gabe wünscht er gleich und betet,ert, dagegen ihre Wünsche augenblicklich zu vollfuhren.

Glaucus, der Meergott.

Schon liegt der Bosporus und die Symplegaden hinter dem Schiffe. Argos durchschneidet des Pontus mittlere Bahn. Orpheus besänftigt durch seinen Gesang das lauschende Meer. Die Ladung aber des Fahrzeugs ist kostbar; denn es fahrt die Dioskuren, Herakles, die Aeaciden, Poreaden, und was von Halbgöttern blühte zu der Zeit. Der Kiel aber des Schiffes ist zuverlässig, sicher und solcher Last geeignet; denn sie zimmerten ihn aus Dodonaischer, weisagender Eiche. Nicht ganz verloren ging ihm Sprache und Prophetengeist. Nun im Schiffe sehet ihr einen Helden, als Anführer sich auszeichnend, zwar nicht den Bedeutendsten und Starksten, aber jung, munter und kühn, blondlockig und gunsterwerbend. Es ist Jason, der das goldwalltue Fell des Widderis zu erobern schiffte, des Wundergeschopfs, das die Geschwister Phrixos und Helle durch die Lüste übers Meer trug. Schwer ist die Aufgabe, die dem jungen Helden aufliegt; ihm geschieht Unrecht, man verdrängt ihn vom väterlichen Thron, und nur unter Bedingung, daß er dem unsichtigsten Wächterdrachen jenen Schatz entreiße, kehrt er in sein

angerebtes Reich zurück. Deshalb ist die ganze Heldenschaft aufgeregt, ihm ergeben und untergeben. Typhus halt das Steuer, der Erfinder dieser Kunst, Lynceus, auf dem Vordertheil, dringt, mit kräftigern Strahlen als die Sonne selbst, in die weiteste Ferne, entdeckt die künstersten Ufer und beobachtet unter dem Wasser jede gefahrdrohende Klippe. Und eben diese durchdringenden Augen des unsichtbaren Mannes scheinen uns ein Entsetzen zu verraten; er blickt auf eine furchterliche Erscheinung, die unmittelbar, unerwartet aus den Wellen bricht. Die Helden, sämmtlich erschauert, feiern von der Arbeit. Hercules allein fährt fort, das Meer zu schlagen; was den übrigen als Wunder erscheint, sind ihm bekannte Dinge. Fast los gewohnt, zu arbeiten, strebt er kräftig vor wie nach, unbekümmert um alles nebauber.

Alle nun schauen auf Glaucus, der sich dem Meer enthebt. Dieser, sonst ein Fischer, genoß vorwiegend Tang und Meerpflanze; die Wellen schlugen über ihm zusammen und führten ihn hinab als Fisch zu den Fischen. Aber der übriggebliebene menschliche Teil ward beunruhigt; zukünftige Dinge kennt er, und nun steigt er herauf, den Argonauten ihre Schicksale zu verkünden. Wir betrachten seine Gestalt: aus seinen Locken, aus seinem Barte triefet, gießt das Meerwasser über Brust und Schultern herab, anzudeutend die Seeligkeit, womit er sich hervorhob.

Seine Augenbrauen sind stark, in eins zusammengewachsen; sein mächtiger Arm ist kräftig geübt, mit dem er immer die Wellen ergreift und unter sich zwingt. Dicht mit Haaren ist seine Brust bewachsen; Moos und Meergras schlangen sich an. Am Unterleibe sieht man die Andeutungen der schuppigen Fischgestalt, und wie das übrige geformt sei, läßt der Schwanz erraten, der hinten aus dem Meere herausschlägt, sich um seine Lenden schlingt und am gekrümmten, halbmondförmig auslaufenden Theil die Rarke des Meers abkratzt. Um ihn her schwärmen Alkyonen. Auch sie besingen die Schicksale der Menschen; denn auch sie wurden verwandelt, auf und über den Wellen zu nisten und zu schwimmen. Das Meer scheint teil an ihrer Klage zu nehmen und Orpheus auf ihren Ton zu tauschen.

Jason und Medea.

Das Paarespaar, das hier gegen einander steht, gibt zu eigenen Betrachtungen Anlaß, wir fragen besorgt: Sollten diese beiden wohl auch glücklich gegattet sein? Wer ist sie, die so bedenklich unter den Augen die Stirne erhebt, tiefes Nachdenken auf den Brauen andeutet? das Haar priesterlich geschmückt, in dem Blick, ich weiß nicht, ob einen verliebten oder begeisterten Ausdruck. An ihr glanze ich eine der Hyaden zu erkennen. Es ist Medea, Tochter des Aetes; sie steht neben Jason, welchem Eros ihr Herz gewann. Auch aber scheint sie wunderbar nachdenklich. Darauf sie leidenschaftlich sinnt, wußte ich nicht zu sagen, so viel aber laßt sich behaupten, sie ist im Geiste unruhig, in der Seele bedrängt. Sie steht ganz nach innen gekehrt, in tiefer Kunst beschäftigt, zur Einsamkeit aber nicht genügt; denn ihre Kleidung ist nicht jene, deren sie sich bei zauberischen Witzgebräuchen bedient, des furchterlichen Umgangs mit hebern Gewalten sich zu erfreuen: diesmal erscheint sie, wie es einer Jüngfrau ziemt, die sich der Menge darstellen will.

Jason aber hat ein angenehmes Gesicht, nicht ohne Manneskraft, sein Auge blickt ernst unter den Augenbrauen hervor; es deutet auf hohe Besinnungen, auf ein Verschmähen aller Hindernisse. Das goldgelbe Haar bewegt sich um das Gesicht, und die feine Welle sproßt um die Wange; gequert ist sein weites Aelch, von seinen Schultern fällt eine Korkenhaut, er steht gekehrt am Speiß. Der Ausdruck seines Gesichtes ist nicht übermütig, vielmehr bescheiden, doch voll Zutrauen auf seine Kräfte. Amor zwischen beiden mäht sich an, dieses Kunststück ausgemüht zu haben. Mit über einander geschlagenen Füßen stützt er sich auf seinen Bogen, die Fackel hat er umgekehrt zur Erde gesenkt, anzudeuten, daß Unheil diese Verbindung bedrohe.

Die Rückkehr der Argonauten.

Dieses Bild, mein Sohn, bedarf wohl keiner Auslegung; du machst dir sie, ohne dich anzustrengen, selbst, denn das ist der Vortheil bei antiken Darstellungen, daß eine auf die andere hindeutet, daß man sich in bekannter Gegend mit denselben Personen, nur unter andern Umständen, wiederfinde.

Du erkennst hier Phäis, den Flufsgott, welcher, sein Strom stürzt sich wie vormalis ins Meer. Dazumal aber führt er Aras, das Schiff, abwärts der Mündung zu. Die Personen, die es trägt, kennst du samlich. Auch hier ist Tryphos, der mit Saitenspiel und Sang die Geseften antriuft zu fräftigem Ruderſchlag. Doch kaum bedarf es einer ſolchen Anreizung, aller Arme ſtreben ja ſchon kräftigſt, den hinabſinkenden Fluß zu überreiten, aller Gefahren wohl bewußt, die ſie im Jucken bedrohen.

Auf dem Vinterteile des Schiffes ſitzt Jaiou mit ſeiner ſchönen Beute, er halt, wie immer, ſeinen Speiß, zur Verteidigung ſeiner Geliebten bewannet; ſie aber ſteht nicht, wie wir ſie ſonſt gekannt, herrlich und hehr, voll Mut und Troß. Ihre Augen, niederſehend, ſtehen voll Thränen, Aurcht wegen der beängſtlichen That und Nachdenken über die Zukunft ſcheinen ſie zu beſchwingen. Auf ihren Zügen iſt Überlegung ausgedruckt, als wenn ſie jeden der ſtreitenden Gedanken in ihrer Seele beſonders betrachtete, den Blick auf jeden einzelnen heftete.

Am Lande ſiehſt du die Auſſtohung deſſen, was dir räthelhaft bleiben konnte. Um eine hohe Fichte iſt ein Drache vielfach gewunden und geſchlungen, das ſchwere Haupt jedoch auf den Boden geſenkt; dieſen hat Medea eingeſchlafert, und das goldene Blut war erobert.

Aber ſchon hat Meetes den Verrat entdeckt, du erblickſt den zornigen Vater auf einem vierſpannigen Kriegswagen. Der Mann iſt groß, über die andern hervorragend, mit einer rieſenhaften Muſtung angethan. Watend glüht ſein Geſicht, Feuer ſtrömt aus den Augen. Entzündet iſt die Fackel in ſeiner Rechten und deutet auf den Willen, Schiff und Schiffsleute zu verbrennen. Auf den Vinterrwagen ward ſein Speiß geſteckt, auch dieſe verderbliche Waffe gleich zur Hand.

Den wilden Anblick dieſes Heranſtürmers vermehrt das gewaltige Borgreifen der Pferde; die Naſenlöcher ſtehen weit offen, den Naſen werfen ſie in die Höhe, die Lufte ſind voll Müts, wie allezeit, jezt beſonders, da ſie aufgeregte ſind; ſie leuchten aus tiefer Bruſt, weil Abſynthus, der ſeinen Vater Meetes führt, ihnen ſchon Blutſtrömen geſchlagen hat. Der Staub, den ſie erregen, verdunkelt über ihnen die Luſt.

Perseus und Andromeda.

Und sind diese das Ufer bespülenden Wellen nicht blutrot? Die Küste, wäre dies Indien oder Aethiopien? Und hier im fremdesten Lande, was hat wohl der griechische Jüngling zu thun? Ein seltsamer Kampf ist hier vorgefallen, das sehen wir. Aus dem Aethiopischen Meere stieg oft ein dämonischer Seedrache ans Land, um Herden und Menschen zu töten. Opfer wurden ihm geweiht, und nun auch Andromeda, die Königstochter, die deshalb nackt an den Felsen angeschlossen erscheint; aber sie hat nichts mehr zu fürchten: der Sieg ist gewonnen, das Ungeheuer liegt ans Ufer herausgewälzt, und Ströme seines Blutes sind es, die das Meer färben.

Perseus eilte, von Göttern angerufen, unter göttlicher Begünstigung, wundersam bewaffnet herbei, aber doch vertraute er sich nicht allein, den Amor rief er heran, daß der ihn beim Lastkampf umschwebte und ihm beistünde, wenn er bald auf das Unthier herab schreien, bald sich wieder von ihm vorsichtig entziehen sollte. Bei den zusammen, dem Gott und dem Helden, gebührt der Siegespreis. Auch tritt Amor hinzu, in herrlicher Jünglingsgarbe, die Fesseln der Andromeda zu lösen, nicht wie sonst göttlich beruhigt und heiter, sondern wie aufgeregt und tief atmend vom überwundenen großen Bestreben.

Andromeda ist schon, merkwürdig wegen der weißen Haut als Aethiopierin, aber noch mehr Bewunderung erfordert ihre Gestalt. Nicht sind die indischen Mädchen weicher und zarter, die von Athen nicht stolzeres Ansehen, noch die von Sparta kräftiger. Besonders aber wird ihre Schönheit erhöht durch die Lage, in welcher sie sich befindet. Sie kann es nicht glauben, daß sie so glücklich befreit ist, doch blickt sie schon, dem Perseus zu lacheln.

Der Held aber liegt unfern in schön duftendem Grase, worin die Schweißtropfen fallen. Den Medusenkopf beseitigt er, damit niemand, ihn erblickend, versteinere. Eingekorne Hirten reichen ihm Milch und Wein. Es ist für uns ein freunder, lustiger Anblick, diese Aethiopier schwarz gefärbt zu sehen, wie sie zahnbleichend lachen und von Herzen sich freuen, an Gesichtszügen meist einander ähnlich. Perseus laßt es geschehen, stützt sich auf den linken Arm, erhebt sich atmend und betrachtet nur Andromeda. Sein Mantel flattert

im Wunde; dieser ist von hoher Purpurfarbe, beiprengt mit dunkleren Blutstropfen, die unter dem Kampfe mit dem Drachen hinausspritzen.

Seine Schulter so trefflich zu malen, hat der Künstler die eisen-keinerne des Pelops zum Muster genommen, aber nur der Form nach; denn diese hier, vorher schon lebendig fleischfarben, ward im Kampf nur noch erhöhter. Die Adern sind nun doppelt belebt: denn nach dem erhitesten Streite fühlte eine neue liebliche Regung der Heide im Hinblick Andromedas.

Cyklope und Galatee.

Du erblickst hier, mein Sohn, das Felsenufer einer zwar steilen und gebirgigen, aber doch glücklichen Insel, denn du siehst in Thälern und auf abhangigen Plätzen Weinlese halten und Reben abernten. Diese Männer aber haben nicht gepflanzt noch gesäet, sondern ihnen wächst nach dem Willen der Götter, sowie durch dichterische Kunst, alles von selbst entgegen. Auch siehst du an höheren schroffen Stellen Ziegen und Schafe behaglich weiden; denn auch Milch, sowohl frische als geronnene, lieben die Bewohner zu Trank und Speise.

Fragest du nun, welches Volk wir sehen? so antworte ich dir: Es sind die rauhen Cyklopen, die keine Häuser aufbauen, sondern sich in Höhlen des Gebirges einzeln unterthun: deswegen betreiben sie auch kein gemeinsames Geschäft, noch versammeln sie sich zu irgend einer Beratung.

Lassen wir aber alles dieses beiseite, wenden wir unsern Blick auf den Wildesten unter ihnen, auf den hier sitzenden Polyphem, den Sohn Neptuns. Ueber seinem einzigen Auge dehnt sich ein Brauenbogen von Ohr zu Ohr, über dem aufgeworfenen Mund steht eine breite Nase; die Eckzähne ragen aus dem Lippenumfange herab; sein dichtes Haar starret umher wie Nichtenreis; an Brust, Bauch und Schenkeln ist er ganz rauh. Innerlich humaner er, Löwengleich, nach Menschenfleisch, ißt aber enthält er sich dessen, er ist verliebt, möchte gar zu gern gesittet erscheinen und bemüht sich, wenigstens freundlich auszu sehen. Sein Blick aber bleibt immer schrecklich, das Drohende desselben läßt sich nicht mildern, so wie reißende Tiere, wenn sie auch gehorchen, doch immer grimmig umherblicken.

Den deutlichsten Beweis aber, wie sehr er wünscht, sich angenehm zu machen, gilt sein gegenwärtiges Benehmen. Im Schatten einer Steineiche hält er die Flöte unter dem Arm und läßt sie ruhen, besingt aber Galatzen, die Schöne des Meers, die dort unten auf der Welle spielt; dorthin blickt er sehnsuchtsvoll, sinnt ihre weiße Haut, ihr munteres, frisches Betragen. An Eufonie überträte sie ihm alle Trauben. Auch mit Geschenken möchte er sie bestechen; er hat zwei Rehe und zwei allerküßte Bären für sie aufgezogen. Solch ein Drang, solch eine Sehnsucht verschlingt alle gewohnte Sorgfalt; diese zerstreuten Schafe sind die seinigen, er achtet sie nicht, zählt sie nicht, schaut nicht mehr landwärts; sein Blick ist aufs Meer gerichtet.

Müßig schaukelt die breite Wasseroberfläche unter dem Wagen der Schönen; vier Delphine, neben einander gespannt, scheinen, zusammen fortstrebend, von einem Geiste beseelt; jungfräuliche Tritonen legen ihnen Raum und Schuß an, ihre muthwilligen Sprünge zu dämpfen. Sie aber steht auf dem Muschelwagen; das purpurne Gewand, ein Spiel der Winde, schwillt segelartig über ihrem Haupte und beschattet sie zugleich, deshalb ein röthlicher Durchschein auf ihrer Stirne glänzt, aber doch die Rote der Wangen nicht überbietet. Mit ihren Haaren versucht Zephyr nicht zu spielen: sie scheinen feucht zu sein. Der rechte Arm, gebogen, stützt sich mit zierlichen Fingern leicht auf die weiche Hüfte; der Ellbogen blendet uns durch sein rothlich Weiß; sanft schwellen die Muskeln des Arms, wie kleine Meereswellen; die Brust dringt hervor, wer möchte der Schenkel Vollkommenheit verkennen! Bein und Fuß sind schwebend über das Meer gewendet, die Sohle berührt ganz leise das Wasser, eine steuernde Bewegung andeuten. Aufwärts aber, die Augen ziehen uns immer wieder und wieder an: sie sind bewundernswürdig; sie verraten den schärfsten, unbegrenztesten Blick, der über das Ende des Meeres hinausreicht.

Bedeutend ist es für unsere Zwecke, wenn wir mit dieser Beschreibung zusammenhalten, was Raphael, die Carracci und andere an denselben Gegenstand gethan. Eine solche Vergleichung wird uns den alten und neuen Sinn, beide nach ihrer ganzen Würdigkeit aufschließen.

Meles und Kritheïs.

Die Quellnymph Kritheïs liebt den Flußgott Meles; aus beiden, jonischen Ursprungs, wird Homer geboren.

Meles, im frühen Jünglingsalter vorgestellt. Von seiner Quelle, deren Auslauf ins Meer man zugleich sieht, trinkt die Nympe ohne Durst; sie schöpft das Wasser und scheint mit der rieselnden Welle zu schwäzen, indem ihr liebevolle Thränen herabrinnen. Der Fluß aber liebt sie wieder und freut sich dieses zärtlichen Opfers.

Die Hauptschöne des Bildes ist in der Figur des Meles. Er ruht auf Krokos, Lotos und Hyazinthen, blumenliebend, früheren Jahren gemäß; er selbst ist als Jüngling dargestellt, zartgebildet und gesittet; man möchte sagen, seine Augen sännen auf etwas Poetisches.

Am anmutigsten erweist er sich, daß er nicht heftiges Wasser ausströmt, wie ein rohes, ungezogenes Quellgeschlecht wohl thun mag, sondern, indem er mit seiner Hand über die Oberfläche der Erde hinfährt, läßt er das sanftquellende Wasser durch die Finger rauschen, als ein Wasser, geschickt, Liebesträume zu wecken.

Aber kein Traum ist's, Kritheïs! denn deine stillen Wünsche sind nicht vergebens: bald werden sich die Wellen bäumen und unter ihrem grünpurpurnen Gewölbe dich und den Gott, Liebe begünstigend, verbergen.

Wie schön das Mädchen ist, wie zart ihre Gestalt, jonisch in allem! Schamhaftigkeit ziert ihre Bildung, und gerade diese Röte ist hinlänglich für die Wangen. Das Haar, hinter das Ohr gezogen, ist mit purpurner Binde geschmückt. Sie schaut aber so süß und einfach, daß auch die Thränen das Sanfte vermehren. Schöner ist der Hals ohne Schmuck, und wenn wir die Hände betrachten, finden wir weiche, lange Finger, so weiß als der Vorderarm, der unter dem weißen Kleid noch weißer erscheint; so zeigt sich auch eine wohlgebildete Brust.

Was aber haben die Musen hier zu schaffen? An der Quelle des Meles sind sie nicht fremd: denn schon geleiteten sie, in Bienen-gestalt, die Flotte der atheniensischen Kolonien hieher. Wenn sie aber gegenwärtig am Ort leichte Tänze führen, so erscheinen sie als freudige Parzen, die einstehende Geburt Homers zu feiern.

III.

Minerva's Geburt.

Alle Götter und Göttinnen steht du im Olymp versammelt; sogar die Nymphen der Flüsse fehlen nicht. Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche soeben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glanzet. Zeus atmet von Freude, wie einer, der eine große Arbeit um großen Ruhens willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter, betrachtet er sie mit Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Reizung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier vor gestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugeborenen schon Opfer bringend; die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer, aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glanzend gemalt ist, als wenn er mit gutem Geruch aufstiege. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu, als zu den Werkstätten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt; denn man sagt, er habe eine große Rolle Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Plutus von den Wolken herab über diesen Schauden, ganz vergoldet, um den Stoss anzuzeigen, den er auspendet.

Geburt des Dionysos.

Eine breite Feuernalle hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umhüllt Donner und Blitz den Palast des Kadmos; denn Zeus hat seinen tödlichen Besuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verbrannt, und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildnis, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel, aber der Götternabe wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern, verdunkelt er die Luft, daß sie finstern und trüb erscheint. Wunderbar teilt sich die Flamme, sie bildet sich nach Art einer angenehmen Wirtin: dann der Ephen, reich von

Trauben, wächst ringsumher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Theil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß; denn zu Gunsten des Gottes wird zunächst hier alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er, auf Cithärons Berggipfel, den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort Enoe im Munde. Aber Cithäron, in menschlicher Gestalt, betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Epheufranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff, herabzufallen; er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekrönt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre eine Fichte nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.

Geburt des Hermes.

Auf dem Gipfel des Olymps ist Hermes, der Schalk, geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der Knabe die am Fuße weidenden weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Rüche, Phöbus' Eigentum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend, erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Uebergangs von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

IV.

Herkules.

Um diesen ungeheuren Gegenstand nur einigermaßen übersehen zu können, fassen wir uns kurz und sagen, daß Herkules, der Allmächtige Sohn, dem Künstler hinreiche, und er sich um alles übrige, was nach und nach auf diesen Namen gehäuft worden, keineswegs umzubringen braucht.

Götter und gottähnliche Wesen sind gleich nach der Geburt vollendet. Pallas entspringt dem Haupte Jupiters gchamusch, Merkur spielt den diebischen Schalk, ehe sich s die Wöchnerin versteigt. Diese Betrachtung müssen wir festhalten, wenn wir folgendes Bild recht schäpen wollen.

Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege, und auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewündelt, wie oben Merkur. Kaum ist Allmächt, durch List der Galanthis, vom Herkules genesen, kaum ist er in Windeln nach labacher Art und Weise beschränkt, so schickt die betrogene, unverlohnliche Juno unmittelbar bei eintretender Mitternacht zwei Schlangen auf das Kind. Die Wöchnerin fährt entsetzt vom Lager, die behelfenden Weiber, nach mehrtägiger Angst und Sorge nochmals aufschreckt, fahren hilflos durch einander. Ein wildes Getöse entsteht in dem so eben hochbeglückten Hause.

Trotz diesem allem wäre der Knabe verloren, entschlosse er sich nicht kurz und gut. Blask befreit er sich von den Lastigen Banden, faßt die Schlangen mit geschicktem Griff unmittelbar unter dem Kopf an der obersten Kehle, nützt sie, aber sie schleppen ihn fort, und der Kampf entscheidet sich zuletzt am Boden. Hier kniet er: denn die Ausrüstung des Künstlers will nur die Kraft der Arme und Hände darstellen. Diese Glieder sind schon göttlich; aber die Kniee des neugeborenen Menschenkindes müssen erst durch Zeit und Nahrung gestärkt werden; diesmal brechen sie zusammen, wie jedem Säugling, der aufrecht stehen sollte. Also Herkules am Boden. Schon sind, von dem Druck der kindischen Faust, Lebens- und Ringelkräfte der Drachen aufgelöst; schlief zucken sich ihre Bindungen am Estrich, sie neigen ihr Haupt unter Kindesfaust und zeigen einen Teil der Zähne scharf und giftvoll, die Kränze well,

die Augen geschlossen, die Schuppen glanzlos. Verschwunden ist Gold und Purpur ihrer sonst regelnden Bewegung und, anzudeuten ihr volliges Verleichen, ward ihre gelbe Haut mit Blut bespritzt.

Alkmene, im Unterleide, mit fliegenden Haaren, wie sie dem Bette entsprang, streckt aus die Hände und jähret. Dann scheint sie, über die Wunderthat betroffen, sich zwar vom Schrecken zu erholen, aber doch ihren eigenen Augen nicht zu trauen. Die immer geschäftigen Weiber mochten, bestürzt, sich gegen einander verständigen. Auch der Vater ist aufgeregt, unwissend, ob ein feindlicher Ueberfall sein Haus ergriff, sammelt er seine getreuen Thebaner und schreitet heran zum Schutze der Seinigen. Das nackte Schwert ist zum Stieß aufgehoben, aber aus den Augen leuchtet Unentschlossenheit; ob er staunt oder sich freut, weiß ich nicht; daß er als Ketter zu spät komme, sieht er glücklicherweise nur allzu deutlich.

Und so bedarf denn dieser unbegrenzte Vorgang einer höheren Auslegung; deshalb steht Ixestias in der Mitte, uns zu verständigen die überschwengliche Größe des Helden. Er ist begeistert, auf und heftig Atem holend, nach Art der Wahnsagenden. Auch ist in der Höhe, nach loblichem dichterischen Sinn, die Nacht als Zeuge dieses großen Ereignisses in menschlicher Gestalt beigesellt, sie trägt eine Fackel in der Hand, sich selbst erleuchtend, damit auch nicht das Geringste von diesen großen Anfängen unbemerkt bleibe.

Indem wir nun bewundernd uns vor die Einbildungskraft stellen, wie Wirklichkeit und Dichtung verschmilzt äußere That und tieferen Sinn vereinigen, so begegnet uns in den Perikula'schen Alterthümern derselbe Gegenstand freilich nicht in so hochsinnlicher Sphäre, aber dennoch sehr schätzenswert. Es ist eigentlich eine Familienszene, verständig gedacht und symbolisiert. Auch hier finden wir Herkules am Boden, nur hat er die Schlangen ungeschickt angefaßt, viel zu weit abwärts, sie können ihn nach Belieben beißen und reißen. Die bewegteste Stellung der Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein; sie ist herrlich, von den Alten bei jeder schicklichen Gelegenheit wiederholt. Amphitruo auf einem Thronessel - denn bis zu seinen Füßen hat sich der Knabe mit den Schlangen herangebalgt - eben im Begriff aufzustehen, das Schwert zu ziehen, befindet sich in zweifelhafter Stellung und Bewegung. Gegen ihm

über der Pädagog. Dieser alte Hausfreund hat den zweiten Knaben auf den Arm genommen und schützt ihn vor Gefahr.

Dieses Bild ist jedermann zugänglich und höchlich zu schätzen, ob es gleich, schwächerer Zeichnung und Behandlung nach, auf ein höheres, vollkommenes Original hindeutet.

Aus dieser lebenswürdigen Wirklichkeit hat sich nun ein dritter Künstler in das Höchste gehoben, der, wie Plinius meldet, eben den ganzen Himmel um Zeus versammelte, damit Geburt und That des kräftigen Sohnes auf Erden für ewige Zeiten bestätigt sei. Zu diesem hohen geistigen Sinne, daß ohne Bezug des Oberen und Unteren nichts dämonisch Großes zu erwarten sei, haben die Alten, wie wir schon öfters rühmen müssen, ihre künstlerischen Arbeiten hingelenkt. Auch war bei Minervens Geburt derselbige Fall; und wird nicht noch bis auf diesen Tag bei Geburt eines bedeutenden Kindes, um sie zu bewahrheiten, zu bekräftigen und zu verehren, alles, was Großes und Hohes den Fürsten umgibt, herbeigerufen?

Nun, zum Zeugnis, wie die Alten aus der Fülle der Umgebung den Hauptmoment herauszuheben und einzeln darzustellen das Glück gehabt, erwähnen wir einer sehr kleinen antiken Münze von der größten Schönheit, deren Raum das lachende Kind, mit den Schlangen im Konflikt, bis an den letzten Rand vollkommen ausfüllt. Möge ein kräftiger junger Künstler einige Jahre seine Bemühungen diesem Gegenstande schenken!

Wir schreiten nun fort in das Leben des Helden, und da bemerken wir, daß man eigentlich zu viel Gewicht auf seine zwölf Arbeiten gelegt, wie es geschieht, wenn eine bestimmte Zahl und Folge ausgesprochen ist, da man denn wohl immer ein Duzend ähnlicher Gegenstände in einem Kreise beisammen sehen mag. Doch gewiß finden sich unter den übrigen Thaten des Helden, die er aus reinem Willen oder auf zufällige Anregung unternahm, noch wichtige, mehr erfreuliche Belege. Glücklicherweise gibt unsere Galerie hiervon die schönsten Beispiele.

Herkules und Achelooß.

Um dieses Bild klar ins Anschauen zu fassen, mußt du, mein Sohn, dich wohl zusammennehmen und voraus erfahren, daß du auf

atolischem Grund und Boden feiert Diese Perone, mit Buchenlaub bekränzt, von ernstem, ja widerwilligem Ansehen, ist die Schutzgöttin der Stadt Kalydon; sie wäre nicht hier, wenn nicht das ganze Volk die Mauern verlassen und einen Kreis geschlossen hätte, dem ungeheuersten Ereignis zuzusehen.

Denn du siehst hier den König Oeneus in Person, traurig, wie es einem König ziemt, der zu seiner und der Seinen Errettung kein Mittel sieht. Wovon aber eigentlich die Rede sei, begreifen wir näher, wenn wir seine Tochter neben ihm sehen, zwar als Braut geschmückt, jedoch gleichfalls niedergeschlagen, mit abgewendetem Rade.

Was sie zu sehen vermeidet, ist ein unvollkommener, furchtbarer Greis, der gefährliche Grenznachbar, Flußgott Acheloos. Er steht in derbster Mannsgestalt, breitshulterig, ein Stierhaupt zu tragen mächtig genug. Aber nicht allein tritt er auf; zu beiden Seiten stehen ihm die Truggestalten, wodurch er die Kalydonier erschreckt. Ein Drache, in furchterlichen Windungen aufgerichtet, rot auf dem Rücken, mit firezendem Kamm, von der andern Seite ein munteres Pferd von schonster Mahne, mit dem Fuß die Erde schlagend, als wenn es zum Treppen sollte. Betrachtet du nun wieder den furchtbaren Flußgott in der Mitte, so entseztst du dich vor dem wilden Bart, aus welchem Quallen hervortriefen. So steht nun alles in größter Erwartung, als ein tüchtiger Jüngling herantritt, die Löwenhaut abwerfend und eine Keule in der Hand behaltend.

Hat man nun bisher das Vergangene deutungsweise vorgeführt, so siehst du, nun verwandelte sich Acheloos in einen mächtig gehornen Stier, der auf Herkules losrennt. Dieser aber faßt mit der linken Hand das Horn des dämonischen Ungeheuers und schlägt das andere mit der Keule herab. Hier fließt Blut, woraus du siehst, daß der Gott in seiner innern Persönlichkeit verwundet ist. Herkules aber, vergnügt über seine That, betrachtet nur Dejanira; er hat die Keule wegeworfen und reicht ihr das Horn zum Unterpfand. Künftig wird es zu den Händen der Nymphen gelangen, die es mit Ueberfluß füllen, um die Welt zu beglücken.

Herkules und Nessus.

Diese brausenden Fluten, welche, angeschwollen, Felsen und Baumstämme mit sich fahrend, jedem Reisenden die sonst bequeme Furt versagen, es sind die Fluten des Euenus, des Ialysdonischen Landstroms. Hier hat ein wunderthier Fährmann seinen Posten genommen, Nessus, der Centaur, der einzige seines Geschlechtes, der aus Pholoe den Hunden des Herkules entrannt. Hier aber hat er sich einem friedlichen, nützlichen Geschäft ergeben: er dient mit seinen Doppelkräften jedem Reisenden; diese will er auch für Herkules und die Seinigen verwenden.

Herkules, Dejanira und Hyllus kamen im Wagen zum Flusse; hier machte Herkules, damit sie sicherer überkamen, die Einteilung: Nessus sollte Dejaniren übersehen, Hyllus aber auf dem Wagen sich durchbringen; Herkules gedachte wachend zu folgen. Schon ist Nessus hinüber. Auch Hyllus hat sich mit dem Wagen gerettet, aber Herkules kämpft noch gewaltig mit dem Flusse. Indessen vermisht sich der Centaur gegen Dejaniren; der Hilferufenden gleich gewarnt, faßt Herkules den Bogen und sendet einen Pfeil auf den Verwegenen. Er schießt; der Pfeil trifft; Dejanira reicht die Arme gegen den Gemahl. Dies ist der Augenblick, den wir im Bilde bewundern. Der junge Hyllus erheitert die gewaltsame Szene: aus Her gelangt, hat er sogleich die Leibriemen an den Wagen gebunden, und nun steht er droben, klatscht in die Hände und freut sich einer That, die er selbst nicht verrichten konnte. Nessus aber scheint das tödliche Geheimnis Dejaniren noch nicht vertraut zu haben.

Betrachtung.

Wir halten fest im Auge, daß bei Herkules auf Personlichkeit alles gemeint sei; nur unmittelbare That sollte den Halbgott verherrlichen. Mit Händen zu ergreifen, mit Faustten zu zerschmettern, mit Armen zu erdrücken, mit Schultern zu ertragen, mit Füßen zu erreichen, das war seine Bestimmung und sein Geschick. Bogen und Pfeile dienten ihm nebenher, um in die Ferne zu wirken; als Nahwaffe gebrauchte er die Keule, und selbst diese öfters nur als

Wanderstab Denn gewöhnlich, um die That zu beginnen, müßt er sie weg; eben so auch die Löwenhaut, die er mehr als ein Stugesachen, denn für ein Gewand tragt. Und so finden wir ihn immer auf sich selbst g'stützt, im Zweikampf, Wettsireit, Wettreiter überall ehrenvoll auftretend.

Daß seine Gestalt von dem Künstler jedesmal nach der nächsten Bestimmung modificirt worden, können wir versichern, wobei die kostlichsten, flächichten Roste uns zu Hülfe kommen, nicht weniger Zeugnisse der Schriftsteller, wie wir sogleich sehen werden.

Herkules und Antäus.

Der libyische Begeelagerer verläßt sich auf seine Kräfte, die von der Mutter Erde nach jedem Verlust durch die mindeste Berührung wieder ersetzt werden. Er ist im Begriff, die Erschlagenen zu bearaben, und man muß ihn wohl für einen Sohn des Bodens halten; denn er gleicht einer roh gebildeten Erbschode. Er ist fast eben so breit als lang, der Hals mit den Schultern zusammengewachsen; Brust und Hals scheinen so hart, als wenn der Erzarbeiter sie mit Hämmern getrieben hätte. Jetzt steht er auf seinen Füßen, die nicht gerade, aber tadeltig gekrümmt sind.

Diesem vierschrötigen Borez steht ein gelenker Held entgegen, gestaltet, als wenn er zu Kaustkumpfen ganz allein geboren und geubt sei. Clemenß und Stärke der Glieder geben das beste Vertrauen; sein erhabenes Ansehen läßt uns glauben, daß er mehr sei als ein Mensch. Seine Farbe ist rothbraun, und die aufgelaufenen Adern verraten innerlichen Zorn, ob er sich gleich zusammennimmt, um, als ein von beiderseitiger Wanderung Angegriffener, nicht etwa hier den Kurzern zu ziehen. Solchen Bezug fühlt Antäus nicht; schwarz von der Sonne gebräunt, tritt er froh dem Helden entgegen, nur daß er sich die Ehren verwahrt, weil dorthin die ersten, niedrigsten Schläge fallen.

Dem Helden jedoch ist nicht unbekannt, daß er weder mit Stoß noch Schlag das Ungeheuer erlegen werde. Denn Gaa, die Mutter, stellt ihren Liebling, wie er sie nur im mindesten berührt, in allen Kräften wieder her. Deshalb faßt Herkules den Antäus in der

III.

Minerva's Geburt.

Sämmtliche Götter und Göttinnen sieht du im Olymp versammelt; sogar die Nymphen der Klasse fehlen nicht. Alle sind erstaunt, die ganz bewaffnete Pallas zu sehen, welche soeben aus dem Haupte des Zeus gesprungen ist. Vulkan, der das Werk verrichtet, steht und scheint um die Gunst der Göttin sich zu bemühen, sein Werkzeug in der Hand, das wie der Regenbogen von Farben glänzt. Zeus atmet von Freude, wie einer, der eine große Arbeit im großen Nutzen willen übernommen, und stolz auf eine solche Tochter, betrachtet er sie mit Aufmerksamkeit. Auch Juno, ohne Eifersucht, sieht sie mit Neigung an, als ob sie ihr eigen Kind wäre.

Ferner sind unten die Athener und Rhodier vor gestellt, auf zwei Hochburgen, im Land und auf der Insel, der Neugeborenen schon Opfer bringend, die Rhodier nur unvollkommen, ohne Feuer, aber die Athener mit Feuer und hinreichender Anstalt, wovon der Rauch hier glänzend gemalt ist, als wann er mit gutem Geruch aufsteige. Deswegen schreitet auch die Göttin auf sie zu, als zu den Weisesten. Aber zugleich hat Zeus die Rhodier bedacht, weil sie seine Tochter zuerst mit anerkannt; denn man sagt, er habe eine große Wolke Goldes über ihre Häuser und Straßen ausgeschüttet. Deswegen schwebt auch hier Pluto von den Wolken herab über diesen Gebäuden, ganz vergoldet, um den Stoff anzugehen, den er ausspendet.

Geburt des Dionysos.

Eine breite Feuerwolke hat die Stadt Theben bedeckt, und mit großer Gewalt umfüllte Donner und Blitz den Palast des Kadmos; denn Zeus hat seinen tödlichen Versuch bei Semele vollbracht. Sie ist schon verstorben, und Dionysos inmitten des Feuers geboren. Ihr Bildnis, gleich einem dunklen Schatten, steigt gegen den Himmel; aber der Gottknaube wirft sich aus dem Feuer heraus, und leuchtender als ein Stern, verdunkelt er die Mut, daß sie finstern und trüb erscheint. Wunderbar lenkt sich die Flamme, sie bildet sich noch Als einer angenehmen Gasse, denn der Opfer, reich von

Trauben, wächst ringsumher; der Weinstock, um Thyrsusrohre geschlungen, steigt willig aus der Erde, er sproßt zum Teil mitten in den Flammen, worüber man sich nicht verwundern muß; denn zu Gunsten des Gottes wird zunächst hier alles wunderbar zugehen.

Beachtet nun auch den Pan, wie er, auf Cithärons Berggipfel, den Dionysos verehrt, tanzend und springend, das Wort Enoe im Munde. Aber Cithäron, in menschlicher Gestalt, betrübt sich schon über das Unglück, das bevorsteht. Ein Epheukranz hängt ihm leicht auf dem Scheitel, im Begriff, herabzufallen; er mag zu Ehren des Dionysos nicht gern gekrönt sein. Denn schon pflanzt die rasende Megäre eine Fichte nächst bei ihm, und dort entspringt jene Quelle, wo Pentheus Blut und Leben verlieren soll.

Geburt des Hermes.

Auf dem Gipfel des Olymps ist Hermes, der Schalk, geboren. Die Jahreszeiten nahmen ihn auf. Sie sind alle mit gehöriger Schönheit vorgestellt. Sie umwickeln ihn mit Windeln und Binden, welche sie mit den ausgesuchtesten Blumen bestreuen. Die Mutter ruht nebenan auf einem Lager.

Sogleich aber hat er sich aus seinen Gewanden heimlich losgemacht und wandelt munter den Olymp hinab. Der Berg freut sich sein und lächelt ihm zu. Schon treibt der Knabe die am Fuße weidenden weißen, mit vergoldeten Hörnern geschmückten Rinde, Phöbus' Eigentum, in eine Höhle.

Phöbus ist zur Maja geeilt, um sich über diesen Raub zu beklagen. Sie aber sieht ihn verwundert an und scheint ihm nicht zu glauben. Während solches Gespräches hat sich Hermes schon hinter Phöbus geschlichen. Leicht springt er hinauf und macht den Bogen los. Phöbus aber, den schelmischen Räuber entdeckend, erheitert sein Gesicht. Dieser Ausdruck des Uebergangs von Verdruß zu Behagen macht der Weisheit und Fertigkeit des Künstlers viel Ehre.

dunkles Verlangen, unschuldige, gleichsam spielende Teilnahme zu sondern und ausdrücken, so wurde ein Bild entstehen, welches auf den Verfall der samtllichen Kunstwelt Anspruch machen dürfte.

Aber noch ist das Gemälde nicht vollendet, noch schließt sich ein herrlicher, unentbehrlicher Teil daran. Herkules als lebender Jungling drängt sich durchs Dickicht; er hat den Namen seines Freundes wiederholt gerufen. Hylas! Hylas! tönt es durch Aelo und Wald, und so antwortet auch das Echo: Hylas! Hylas! Solche trügerische Antwort vernehmend, steht der Held stille; sein Forchen wird uns deutlich; denn er hat die linke Hand gar schon gegen das linke Ohr gehoben. Wer nun auch hier die Sehnsucht des getäuschten Wiederfindens ausdrücken könnte, der wäre ein Glücklicher, den wir zu begrüßen wünschen.

Herkules und Moderns.

Hier hat der Kräftige das Biergespann des Diomedes mit der Keule bezwungen: eine der Stuten liegt tot, die andere zappelt, und wenn die dritte wieder aufzuspringen scheint, so sinkt die vierte nieder, rauchhaartig und wild samtllich anzusehen. Die Kruppen aber sind mit menschlichen Gliedern und Knochen gefüllt, wie sie Diomed seinen Tieren zur Nahrung vorzuwerfen pflegte. Der barbarische Hossennährer selbst liegt erschlagen bei den Bestien, wilder anzuschauen als diese.

Aber ein schwereres Geschaft als die That vollbringt nun der Held; denn das Oberteil eines schonen Knaben schlottert in der Löwenhaut. Wohl, wohl! daß uns die untere Hälfte verdeckt scheint, denn nur einen Teil seines geliebten Moderns trägt Herkules hinweg, da der andere schon, in der Hitze des graßlichen Kampfes, von den Ungeheuern aufgezehrt ist.

Darum bläht der Unbezwingliche so bekümmert vor sich hin; Thranen scheint er zu vergießen, doch er nimmt sich zusammen und sinnt schon auf eine würdige Grabstätte. Nicht etwa ein Nagel, eine Säule nur soll den Geliebten verewigen; eine Stadt soll gebaut werden, jährliche Feste gewidmet, herrlich an allerlei Arten Wettspiel und Kampf, nur ohne Pferderennen; das Andenken dieser verhassten Tiere sei verbannt!

Die herrliche Komposition, welche zu dieser Beschreibung Anlaß gegeben, tritt sogleich vor die Phantasie, und der Wert solcher zur Einheit verknüpften mannigfaltigen, bedeutenden, deutlichen Aufgabe wird sogleich anerkannt.

Wir lenken daher unsere Betrachtung nur auf die bedenkliche Darstellung der zerschnittenen Glieder, welche der Künstler, der uns die Verjüngung des Abderus so weislich verbarg, reichlich in den Herdetrippen auspendet.

Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Ueberreste des barbarischen Jammers nicht vermieden werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: alles Notwendige ist schuldlich.

In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Kopie und Schadel, welche der Straßenräuber am alten Baume als Trophäen aufgehängt; eben so wenig fehlen die Kopie der Äreter Hypodamas, am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern, mit Staub vermischt, hin und wider fließen und stoden! Und so dürfen wir wohl sagen: Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Und ist es bei uns Neuern nicht derselbe Fall? Denn wo wolten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nötigten uns nicht vollendete Meister, so manches widerwärtige Martyrium dankbar und behaglich anzuschauen!

Denn wir uns in dem Vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Pertules als eines Herrschenden, Gebietenden, Antretenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, wirkend, leistend anerkennen wollten, so gehen wir doch gegenwärtig ohne Beschwörung, daß der Genius alter Kunst unsere Fantaſien weit überflügelt und dasjenige, was jene für unthunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguss eines nach England gewanderten Kopies befand, den Pertules vorstellend, von königlichem Ansehen. In der ganzen Form des Hauptes, sowie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge, war

der höchste Friede ausgedrückt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Antlitz des Menschen verleihen mag. Alles Feste, Hohe, Gewaltfame war verschwunden, und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetzgeber, ihn hielten wir in jedem Falle zum Schiedsrichter gewählt.

Herkules und Telephus.

Und so finden wir den Helden auch in dem zartesten Verhältnisse, als Vater zum Sohn; und hier bewahrt sich abermals die große Beweglichkeit griechischer Bildungskraft. Wir finden den Helden auf dem Gipfel der Menschheit. Leider hat die neuere Kunst durch religiöse Zufälligkeiten verhindert, die künstlichsten Verhältnisse nachzubilden: den Bezug vom Vater zum Sohn, vom Ernährer zum Säugling, vom Erzieher zum Jüngling, da uns doch die alte Kunst die herrlichsten Dokumente dieser Art hinterließ. Glücklicherweise darf jeder Kunstfreund nur die Herkulanischen Altertümer aufschlagen, um sich von der Vortrefflichkeit des Bildes zu überzeugen, welches zu rühmen wir uns berufen fühlen.

Hier steht Herkules, heldenhaft geschmückt, ihm fehlt keines jener bekannten Bezeichner. Die Keule, vom Löwenfell behangen und bespikert, dient ihm zur bequemen Stütze, Köcher und Pfeile ruhen unter dem sinkenden Arm. Die linke Hand auf den Rücken gelegt, die Füße über einander geschlagen, steht er beruhigt, vom Rücken anzusehen, das mit Kranz und Binde zierlich umwundene Haupt nach uns wendend und zugleich den kleinen, am Nabel saugenden Knaben betrachtend.

Nich und Knabe führen uns wieder auf Myrons Ruh zurück. Hier ist eine eben so schöne, ja mehr elegante, sentimentale Gruppe, nicht so genau in sich geschlossen wie jene; denn sie macht den Anteil eines größern Ganzen. Der Knabe, indem er saugt, blickt nach dem Vater hinauf, er ist schon halbwuchsig, ein Heldenkub, nicht bewußtlos.

Jedermann bewundere, wie die Tafel ausgefüllt sei, vorn in der Mitte steht ein Adler feierlich, eben so zur Seite liegt eine

Löwengestalt, anzudeuten, daß durch dämonische und heroische Gegenwart diese Bergeshöhen zum friedlichen Paradies geworden. Wie sollen wir aber diese Frau ansprechen, welche dem Helden so mächtig ruhig gegenüber sitzt? Es ist die Heroine des Berges; maskenhaft starr blickt sie vor sich hin, nach Dämonen Weise untheilnehmend an allem Zufälligen. Der Blumenkranz ihres Hauptes deutet auf die fröhlichen Wiesen der Landschaft; Trauben und Granatapfel des Fruchtkorbcs auf die Gartenfülle der Hügel, so wie ein Zaun über ihr uns bezeugt, daß zu gesunder Erde die beste Gelegenheit auf den Höhen sei. Auch er bedeutet nur die Gelegenheit des Ortes, ohne theil an dem garten und zierlichen Ereigniß zu nehmen. Gegenüber jedoch begleitet den väterlichen Helden eine beschwingte Göttin, bekränzt wie er; sie hat ihm den Weg durch die Wildnis gezeigt, sie deutet ihm nun auf den wunderbar erhaltenen und glücklich herangewachsenen Sohn. Wir benamen sie nicht, aber die Kornähren, die sie führt, deuten auf Nahrung und Vorsoige. Wahrscheinlich ist sie es, die den Knaben der säugenden Hinde untergelegt hat.

An diesem Bilde sollte sich jeder Künstler in seinem Leben einmal versucht haben, er sollte sich prüfen, um zu erfahren, wie fern es möglich sei, das, was dieses Bild durch Uebersieferung verloren haben mag, wieder herzustellen, ohne daß dem Hauptbegriff, der in sich vollendeten Komposition geschadet werde. Sodann wäre die Frage, wie die Charaktere zu erhalten und zu erhöhen sein möchten. Ferner könnte dieses Bild, in allen seinen Theilen vollkommen ausgeführt, die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Künstlers auf das unwidersprechlichste bewahren.

Herkules und Thiodamas.

Dem Helden, dessen höchstes Verdienst auf tüchtigen Gliedern beruht, geziemt es wohl, einen seiner Arbeit gemakten Hunger zu befriedigen; und so ist Herkules auch von dieser Seite berühmt und dargestellt. Heißhungrig findet er einst gegen Abend auf dem schroffsten Teil der Insel Rhodus, von Zindlern bewohnt, einen Ackermann, den kümmerlichsten Bodenraum mit Pflugschar aus-

reißen. Herkules handelt um die Stiere, gutmüthig will sie ihm der Mann nicht abtreten. Ohne Umstände ergreift der Held den einen, tötet, zerlegt ihn, weiß Feuer zu verschaffen und fangt an, sich eine gute Mahlzeit vorzubereiten.

Hier steht er, aufmerksam auf das Fleisch, das über den Kohlen bratend schmort. Er scheint mit großem Appetit zu erwarten, daß es bald gar werde, und beinahe mit dem Feuer zu hadern, daß es zu langsam wirke. Die Heiterkeit, welche sich über seine Gesichtszüge verbreitet, wird keineswegs gestört, als der in seinen nuckelhaften Tieren höchst beschädigte Adersmann ihn mit Verwünschungen, mit Steinen überfällt. Der Heltgott steht in seinen großen Formen, der Landmann als ein alter, schroffer, strauchwilder, roher, barbar Mann, den Körper bekleidet, nur Arme, Arme, was Noth andeutet, entbloßt.

Die Linder verehren unmerkfort, zum Andenken dieses Ereignisses, den Herkules an hohen Festtagen mit Verwünschungen und Steinwerfen, und er in seiner unverwundlichen guten Laune thut ihnen immer dagegen manches zu gute.

Die Kunst, wenn sie lange mit Gegenständen umgeht, wird Herr über dieselben, so daß sie den würdigen eine leichte, lustige Seite wohl abgewinnt. Auf diesem Wege entsprang auch gegenwärtiges Bild.

Es ist zur Bearbeitung höchst anlockend. Im schönen Gegen sah steht eine große, heitere Heldennatur gegen eine rohe andringende, kräftige Gewalt. Die erste ruhig, aber bedeutend in ihren Formen, die zweite durch heftige Bewegung auffallend. Man denke sich die Umgebung dazu! Ein zweiter Stier, noch am Pfluge, aermines ausgerissenes Erdbreich, Felsen daneben, eine glückliche Beleuchtung vom Feuer her. Wäre das nicht ein schönes Gegenstand zum Blick bei dem Schlafen, im heitersten Sinne ein glücklicher Gegenstand?

Herkules bei Admet.

Und so mag denn dieses heitere Bild unsere diesmalige Arbeit beschließen. Ein treulich mitwirkender Kunstfreund entwarf es vor Jahren zum Versuch, in wiefern man sich der antiken Behandlung

weise solcher Gegenstände einigermaßen nähern könne. Der Raum ist wohl das Doppelte so breit als hoch und enthält drei verschiedene Gruppen, welche kunstreich zusammen verbunden sind. In der Mitte ruht Herkules, riesenhaft, auf Polster gelehnt, und kommt durch diese Lage mit den übrigen stehenden Figuren ins Gleichgewicht. Der vor ihn gestellte Speisetisch, das unter ihm umgestürzte Weingefäß deuten schon auf reichlich eingenommenen Genuß, mit welchem sich jeder andere wohl begnügt hätte; dem Helden aber soll sich das Gastmahl immerfort erneuern. Deshalb sind zu seiner Rechten drei Diener beschäftigt. Einer, die Treppe heraufsteigend, bringt auf mächtiger Schüssel den fettesten Braten. Ein anderer ihm nach, die schweren Brotkörbe kaum erschleppend. Sie begegnen einem dritten, der hinab zum Keller gedenkt, eine umgekehrte Kanne am Henkel schwenkt und, mit dem Deckel klappernd, über die Trinklust des mächtigen Gastes ungehalten scheint. Alle drei mögen sich verdrießlich über die Zudringlichkeit des Helden besprechen, dessen Finger der rechten Hand den im Altertum als Ausdruck von Sorglosigkeit so beliebten Akt des Schnalzens auszuüben bewegt sind. Zur Linken aber steht Admet, eine Schale darreichend, in ruhiger Stellung des freundlichsten Wirtes. Und so verbirgt er dem Gast die traurige Szene, die durch einen Vorhang von dem bisher beschriebenen offenen Raume getrennt wird, dem Zuschauer jedoch nicht verborgen bleibt.

Aus diesem dunkeln Winkel, wo eine Anzahl trostloser Frauen ihre abgeschiedene Herrin bedauern, trat ein Knabe hervor, der, den Vater beim Mantel fassend, ihn hereinzuziehen und ihm Teilnahme an dem unseligen Familiengeschick aufzunötigen gedenkt. Durch Gestalt und Handlung dieses Kindes wird nun das Innere mit dem Aeußern verbunden, und das Auge kehrt gern über Gast und Knechte die Treppe hinab in das weite Vorhaus und in den Feldraum vor demselben, wo man noch einen Hausgenossen beschäftigt sieht, ein aufgehängtes Schwein zu zerstückeln, um die unterschiedene Speiselust des Gastes anzudeuten und auf deren Unendlichkeit scherzhaft hinzuweisen.

Da jedoch weder die wohldurchdachte Komposition noch die Anmut der Einzelheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet, einander entgegengesetzt sind, ●

sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzutheilen, um die früheren Ansichten durch ein Beispiel auszusprechen und wo möglich zu rechtfertigen.

Mag nun unser Leser zurückdenken auf das Verzeichniß, worin wir sämtliche Philostratische Gemälde vorausgeschickt, so wird er gewiß mit uns die Empfindung teilen, wenn wir bekennen, daß wir höchst ungern uns in der Nähe von einer so erfreulichen Aufstellung trennen. Viele Jahre lagen die Vorarbeiten unbenutzt; ein glücklicher Augenblick vermuthete, sie wieder vorzunehmen.

Woge das, was wir vorgetragen haben, nicht bloß gelesen, in der Einbildungskraft hervorgerufen werden, sondern in die Thatkraft jüngerer Vänner übergehen! Mehr als alle Maximen, die doch jeder am Ende nach Belieben auslegt, können solche Beispiele wirken; denn sie tragen den Sinn mit sich, worauf alles ankommt, und beleben, wo noch zu beleben ist.

Antik und Modern.

Da ich in vorstehendem genötigt war, zu Gunsten des Alterthums, besonders aber der damaligen bildenden Künstler, so viel Gutes zu sagen, so wünschte ich doch nicht mißverstanden zu werden, wie es leider gar oft geschieht, indem der Leser sich eher auf den Gegensatz wirft, als daß er zu einer billigen Ausgleichung sich geneigt fände. Ich ergreife daher eine darobotene Gelegenheit, um beispielsweise zu erklären, wie es eigentlich gemeint sei, und auf das ewig fortdauernde Leben des menschlichen Thuns und Handelns, unter dem Symbol der bildenden Kunst, hinzuweisen.

Ein junger Freund, Karl Ernst Schubarth, in seinem Hefte: Zur Beurteilung Goethes, welches ich in jedem Sinne zu schätzen und dankbar anerkennen habe, sagt: „Ich bin nicht der Meinung, wie die meisten Verehrer der Alten, unter die Goethe selbst gehört, daß in der Welt gar eine hohe, vollendete Bildung der Menschheit nichts ähnliches Günstiges sich hervorgethan habe, wie bei

den Griechen.“ Gmüthlicher Weise können wir diese Differenz mit Schubart's eigenen Worten ins Gteche bringen, indem er spricht: „Von unserem Goethe aber sei es gesagt, daß ich Shakespeare ihm darum vorziehe, weil ich in Shakespeare einen solchen tüchtigen, sich selbst unbewußten Menschen gefunden zu haben glaube, der mit höchster Sicherheit, ohne alles Raisonnieren, R. A. k. t. i. r. e. n., Subtilisiren, Klassifizieren und Potenzieren, den wahren und falschen Punkt der Menschheit überall so genau, mit so nie irrendem Griff und so natürlich hervorhebt, daß ich zwar am Schluß bei Goethe immer das nämliche Ziel erkenne, von vornherein aber stets mit dem Entgegengesetzten zuerst zu kämpfen, es zu überwinden und mich sorgfältig in acht zu nehmen habe, daß ich nicht für blanke Wahrheit hinnahme, was doch nur als entschiedener Irrthum abgelehnt werden soll.“

Hier tröstet unser Freund den Nabel auf den Kopf, denn gerade da, wo er sich gegen Shakespeare im Nachtheil findet, stehen wir im Nachtheil gegen die Alten. Und was reden wir von den Alten? Ein jedes Talent, dessen Entfaltung von Zeit und Umständen nicht begünstigt wird, so daß es sich vielmehr erst durch vielefache Hindernisse durcharbeiten, von manchen Firtamern sich losarbeiten muß, steht unendlich im Nachtheil gegen ein gleichzeitiges, welches Gelegenheit findet, sich mit Leichtigkeit auszubilden und, was es vermag, ohne Widerstand auszuüben.

Reputirten Personen fällt aus der Fülle der Erfahrung oft bei Gelegenheit ein, was eine Behauptung erläutern und bestärken konnte; deshalb sei folgende Anekdote zu erzählen veranlaßt. Ein geübter Diplomat, der meine Bekanntschaft wünschte, sagte, nachdem er mich bei dem ersten Zusammentreffen nur überhin angesehen und gesprochen, zu seinen Freunden: *Voilà un homme qui a eu de grands chagrins!* Diese Worte gaben mir zu denken. Der gewandte Gesichtsforscher hatte recht gesehen, aber das Phänomen bloß durch den Begriff von Tuldung ausgedrückt, was er auch der Gegenwirkung hatte zuschreiben sollen. Ein aufmerksamer, gerader Deutscher hatte vielleicht gesagt: „Das ist auch einer, der sich's hat sauer werden lassen!“

Wenn sich nun in unsern Gesichtszügen die Spur überstandenen Leidens, durchgeführter Thätigkeit nicht ausloochen läßt, so ist es kein Wunder, wenn alles, was von uns und unserm Bestreben

füllig bleibt, dieselbe Spur trägt und dem aufmerksamen Beobachter auf ein Dasein hindeutet, das in einer glücklichsten Enthaltung so wie in der notgedrungensten Beschränkung sich gleich zu bleiben und, wo nicht immer die Harde, doch wenigstens die Hartnäckigkeit des menschlichen Wesens durchzufahren trachtete.

Lassen wir also Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges fahren, und sagen im allgemeinen: jedes künstlerisch Hervorgebrachte versetzt uns in die Stimmung, in welcher sich der Verfasser befand. War sie heiter und leicht, so werden wir uns frei fühlen; war sie beschränkt, sorglich und bedenklich, so zieht sie uns gleichmäßig in die Enge.

Nun bemerken wir bei enugem Nachdenken, daß hier eigentlich nur von der Behandlung die Rede sei, Stoff und Gehalt kommt nicht in Betracht. Schauen wir sodann diesem gemäß in der Kunstwelt frei umher, so gestehen wir, daß ein jedes Erzeugnis uns Freude macht, was dem Künstler mit Bequemlichkeit und Leichtigkeit gelungen. Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgerathene Zeichnung oder Malerei unseres Ehdenkreises? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vorteile sollen verloren sein.

Wir wagen uns weiter und bekennen, daß Manieristen sogar, wenn sie es nur nicht allzuweit treiben, uns viel Vergnügen machen und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die nun mit diesem Namen benehnt, sind mit entschiedenem Talente geboren; allein sie fühlen bald, daß nach Verh. ltnis der Tage so wie der Schule, worin sie gekommen, nicht zu Jeder Leben Raum bleibt, sondern daß man sich entschließen und fertig werden müsse. Sie bilden sich daher eine Sprache, mit welcher sie ohne weiteres Bedenken die sichtbaren Zustände leicht und kühn behandeln und uns, mit mehr oder minderm Glück, allerlei Weltbilder vorspiegeln, wodurch denn manchmal ganze Nationen mehrere Decennien hindurch angenehm unterhalten und getauscht werden, bis zuletzt einer oder der andere wieder zur Natur und höheren Sinnesart zurückkehrt.

Daß es bei den Alten auch zuletzt auf eine solche Art von

Manier hinauszuſtes, ſehen wir an den Perſulaniſchen Altertümern; allein die Vorbilder waren zu groß, zu friſch, wohl erhalten und gegenwärtig, als daß ihre Tugendmaler ſich hatten ganz ins Nüchtere verlieren können.

Treten wir nun auf einen höhern und angenehmern Standpunkt und betrachten das einzige Talent Raphaels. Dieſer, mit dem glücklichſten Naturel begabten, erwuchs in einer Zeit, wo man redliche Bemühung, Kunſtſamkeit, Fleiß und Treue der Kunſt widmete. Vorauszehende Meiſter führten den Jüngling bis an die Schwelle, und er brauchte nur den Fuß aufzuleben, um in den Tempel zu treten. Durch Peter Perugin zur ſorgſamſten Ausſührung angehalten, entwickelt ſich ſein Genie an Leonard da Vinci und Michel Angelo. Beide gelangten während eines langen Lebens, ungeachtet der höchſten Steigerung ihrer Talente, kaum zu dem eigentlichen Aphaen des Kunſtwirkens; jener hatte ſich, genau beſehen, wirklich müde gedacht und ſich allzuſehr am Techniſchen abgearbeitet, dieſer, anſtatt uns zu dem, was wir ihm ſchon verdanken, noch Ueberſchwengliches im Pläſtiſchen zu hinterlaſſen, qualt ſich die ſchönſten Jahre durch in Stenbrüchen und Marmorblöcken und -Banken, ſo daß zuletzt von allen beabſichtigten Heroen des Alten und Neuen Teſtamentes der einzige Moſes fertig wird, als ein Laſterbild daſſen, was hätte geſchehen können und ſollen. Raphael hingegen wüſt ſeine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Verdigheit. Gemüths- und Thatkraft ſtehen bei ihm in ſo entſchiedenem Gleichgewicht, daß man wohl behaupten darf, kein neuerer Kunſtler habe ſo rein und vollkommen gedacht als er und ſich ſo klar ausgeſprochen. Hier haben wir alſo wieder ein Talent, das uns aus der erſten Quelle das ſchönſte Waſſer entgegenſendet. Er gracivert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir ſehen hier das ſchönſte Talent zu eben ſo glücklicher Stunde entwickelt, als es unter ähnlichen Bedingungen und Umſtänden zu Perikles' Zeit geſchah.

Und ſo muß man immer wiederholen. Das geborene Talent wird zur Produktion geordnet, es fordert dagegen aber auch eine natur- und kunſtigemäße Entwicklung für ſich, es kann ſich ſeiner Vorzüge nicht begeben und kann ſie ohne alpbere Zeitbegünstigung nicht gemäß vollenden.

Man betrachte die Schule der Carracci! Hier lag Talent, Ernst, Fleiß und Konsequenz zum Grunde, hier war ein Element, in welchem sich schöne Talente natur und kunstgemäß entwickeln konnten. Wir sehen ein ganzes Duzend vorzüglicher Künstler von dort ansagen, leben in gleichem, allgemeinem Sinn sein besonderes Talent üben und bilden, so daß kaum nach der Zeit ähnliche wieder erscheinen konnten.

Eben wir ferner die ungeheuren Schritte, welche der talentreiche Rubens in die Kunstwelt hineinthat! Auch er ist kein Erdgeborner; man schaue die große Erbschaft, in die er eintritt, von den Urvatern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts durch alle die trefflichen des sechzehnten hindurch, gegen dessen Ende er geboren wird.

Betrachtet man neben und nach ihm die Fülle niederländischer Meister des sechzehnten, deren große Zahlgelehrten sich bald zu Hause, bald südlich, bald nördlich ausbilden, so wird man nicht leugnen können, daß die unglaubliche Saguatheit, womit ihr Auge die Natur durchdrungen, und die Leichtigkeit, womit sie ihr eigenes gesellschaftliches Behagen ausdrückt, uns durchaus zu entzücken geeignet sei. Ja, in sofern wir dergleichen besitzen, beschränken wir uns gern ganze Zeiten hindurch auf Betrachtung und Liebe solcher Ereignisse und verargen es Kunstfreunden keineswegs, die sich ganz allein im Besitz und Verherrlichung dieses Faches begnügen.

Und so konnten wir noch hundert Beispiele bringen, das, was wir aussprechen, zu bewahrheiten. Die Klarheit der Ansicht, die Feinheit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es, was uns entzückt; und wenn wir nun behaupten, dieses alles finden wir in den echt griechischen Werken, und zwar geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung, so wird man uns verstehen, wenn wir immer von dort ausgehen und immer dort hinweisen. Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!

Eben so ist es mit dem schriftstellerischen Verdienste. Das Fäßliche wird uns immer zuerst ergreifen und vollkommen befriedigen; ja, wenn wir die Werke eines und desselben Dichters vornehmen, so finden wir manche, die auf eine gewisse peinliche Arbeit hindeuten, andere dagegen, weil das Talent dem Gehalt und der Form

vollkommen gewachsen war, wie freie Naturerzeugnisse hervortreten. Und so ist unser wiederholtes aufrichtiges Bekenntniß, daß keiner Zeit verläßt sei, das schönste Talent hervorzubringen, daß aber nicht einer jeden gegeben ist, es vollkommen würdig zu entwickeln.

Und so führen wir noch zum Schlusse einen neueren Künstler vor, um zu zeigen, daß wir nicht eben gar zu hoch hinaus wollen, sondern auch mit bedünatn Werken und Zuständen zufrieden sind. Sebastian Bourbon, ein dem siebzehnten Jahrhundert angehöriger Künstler, dessen Name wohl jedem Kunstliebhaber mehrmals um die Ohren gesummt, dessen Talent jedoch in seiner echten Individualität nicht immer verdiente Anerkennung genossen hat, liefert uns vier eigenhandig radirte Blätter, in welchen er den Verlauf der Flucht nach Aegypten vollständig vorträgt.

Man muß unvorderst den Gegenstand wohl gelten lassen, daß ein bedeutendes Kind, aus uraltem Kriegerstamme, dem beschieden ist, künftig auf die Welt ungeheuren Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen herangeführt wird, daß ein solcher Knabe in den Armen der liebevollsten Mutter, unter Obhut des bedachtigsten Greises gesucht und mit göttlicher Hilfe gerettet werde. Die verschiedenen Momente dieser bedeutenden Handlung sind hundertmal vorgestellt, und manche hiernach entsprungene Kunstwerke reizen uns oft zur Bewunderung hin.

Von den vier gemeldeten Blättern haben wir jedoch folgendes zu sagen, damit ein Liebhaber, der sie nicht selbst vor Augen schaut, einigermaßen unsern Verfall beurtheilen möge. In diesen Bildern erscheint Joseph als die Hauptperson; vielleicht waren sie für eine Kapelle dieses Heiligen bestimmt.

I.

Das Lokal mag für den Stall zu Bethlehäm, unmittelbar nach dem Schiden der drei frommen Magier, gehalten werden, denn in der Tiefe sieht man noch die beiden bewußten Tiere. Auf einem erhöhten Hausraum ruht Joseph, anständig in Falten gekleidet, auf das Gepäck gebeugt, wider den hohen Sattel geklehnt, worauf das heilige Kind, so eben erwachend, sich ruht. Die Mutter daneben ist in frommem Gebete begriffen. Mit diesem ruhigen Tages-

anbruch kontrastiert ein höchst bewegter gegen Joseph heraufschwebender Engel, der mit beiden Händen nach einer Gegend hindeutet, die, mit Tempeln und Obelisken geschmückt, ein Traumbild Aegyptens hervorruft. Zimmermanns Handwerkszeug liegt vernachlässigt am Boden.

II.

Zwischen Ruinen hat sich die Familie nach einer starken Tagereise niedergelassen. Joseph, an das beladene Lastthier, aus einem Steintroge sich nährendes Tier gelehnt, scheint einer augenblicklichen Ruhe stehend zu gessen; aber ein Engel fliehet hinter ihm her, ergreift seinen Mantel und deutet nach dem Meere hin. Joseph, in die Höhe schauend und zugleich nach des Thieres Futter hin deutend, möchte noch kurze Frist für das müde Geschlecht erbitten. Die heilige Mutter, die sich mit dem Kinde beschäftigte, sieht verwundert nach dem seltsamen Zwiesgespräch herum, denn der Himmelsbote mag ihr unsichtbar sein.

III.

Drückt eine eilende Wanderschaft vollkommen aus. Sie lassen eine große Bergstadt zur Rechten hinter sich. Knapp am Jamm führt Joseph das Tier einen Pfad hinab, welchen sich die Einbildungskraft um desto fester denkt, weil wir davon gar nichts, viel mehr gleich unten hinter dem Vordergrund das Meer sehen. Die Mutter, auf dem Sattel, weiß von keiner Gefahr, ihre Blicke sind völlig in das schlafende Kind versenkt. Sehr geistvoll ist die Geste der Wandernden dadurch angedeutet, daß sie schon das Bild geestlich durchzogen haben und im Begriff sind, auf der linken Seite zu verschwinden.

IV.

Ganz im Gegensatz des vorigen ruhen Joseph und Maria in der Mitte des Bildes auf dem Gemauer eines Bohrbrunnens. Joseph dahinter stehend und herangelehnt, deutet auf ein im Vordergrund umgestürztes Wapenbild und scheint der heiligen Mutter dieses bedeutende Zeichen zu erklären. Sie, das Kind an der Brust, schaut ernst und hirschend, ohne daß man wüßte, wonach sie blickt. Das entburdete Tier schmaust hinterwärts an reichgrünenden Zweigen. In der Ferne sehen wir die Obelisken wieder, auf die im Traume

geedeutet war. Palmen in der Nähe überzeugen uns, daß wir in Aegypten schon angelangt sind.

Alles dieses hat der bildende Künstler in so engen Räumen mit leichten, aber glücklichen Zügen dargestellt. Durchbringendes, vollständiges Denken, geistreiches Leben, Auffassen des Unentbehrlichsten, Beseitigung alles Ueberflüssigen, glücklich flüchtige Behandlung im Ausführen, dies ist es, was wir an unsern Blättern rühmen, und mehr bedarf es nicht; denn wir finden hier so gut als irgendwo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Montserrat, der viele Ansiedelungen in mancherlei Etagen erlaubt; ein jeder gehe hin, versuche sich, und er wird eine Stätte finden, es sei auf Gipfeln oder in Winkeln!

Nachträgliches zu Philostrats Gemälden.

Cephalus und Prokris.

Nach Julius Roman.

Cephalus, der leidenschaftliche Jäger, nachdem er das Unglück, welches er unwissend in der Morgendämmerung angerichtet, gewahr worden, erfüllte mit Jammergeschrei Felsen und Wald. Hier, auf diesem nicht genug zu schätzenden Blatte, nachdem er sich ausgetobt, sitzt er, brütend über sein Geschick, den Leichnam seiner Gattin entseelt im Schoße haltend.

Indessen hat sein Wehklagen alles, was in den waldigen Bergeshöhen lebt und webt, aus der morgendlichen Ruhe aufgeregt. Ein alter Faun hat sich herangedrängt und repräsentiert die Leidklagenenden mit schmerzlichen Gesichtszügen und leidenschaftlichen Gebärden. Zwei Frauen, schon mäßiger teilnehmend, deren eine die Hand der Verbliebenen faßt, als ob sie sich ihres wirklichen Abscheidens versichern wollte, gesellen sich hinzu und drücken ihre Gefühle schon zarter aus. Von oben herab, auf Zweigen sich wiegend, schaut eine Dryas, gleichfalls mit betrübt; unten hat sich der unausweichliche Hund hingelagert und scheint sich nach frischer Beute

leidend umzuschauen. Amor, mit der linken Hand der Hauptgruppe verbunden, zeigt mit der rechten den verhängnisvollen Pfeil vor.

Wem zeigt er ihn entgegen? Einer Karawane von Frauen, Waldweibern und Kindern, die, durch jenes Jammergeschrei erschreckt, herangefordert, die That gewahr werden, sich darüber entsetzen und in die Schmerzen der Hauptperson heftig einstimmen. Daß ihnen aber noch mehrere folgen und den Schauplatz beengen werden, dies bezeugt das letzte Mädchen des Zug, welches von der Mutter mit heraufgerissen wird, indem es sich nach den wahrscheinlich Tödaenden umsieht. Auf dem Felsen über ihren Hauptern sitzt eine Quellnymphe traurig über der ausgetrockneten Urne; weiter oben kommt eine Nymphe eilig, sich verwundert umschauend, hervor, sie hat das Geschrei gehört, aber sich nicht Zeit genommen, ihre Haarflechten zu endigen; sie kommt, das Langhaar in der Hand hebend, neugierig und teilnehmend. Ein Rehbdämlin fliehet gegenüber ganz gelassen in die Höhe und rupft, als wenn nichts vorgehe, sein Frühstück von den Zweigen. Damit wir aber ja nicht zweifeln, daß das alles mit Tagesanbruch sich zutrug, eilt Helios auf seinem Wagen aus dem Meere hervor. Sein Hinsehen, seine Wache bezeugen, daß er das Unheil vernommen, es nun erblicke und mitempfindet.

Uns aber darf es bei aufmerkssamer Betrachtung nicht irren, daß die Sonne gerade im Hintergrunde aufsteht und das ganze oben beschriebene Personal wie vom Mittag her beleuchtet ist. Ohne diese Fiktion wäre das Bild nicht, was es ist, und wir müßten eine hohe Kunst verehren, die sich gegen alle Wirklichkeit ihrer angestammten Rechte zu bedienen weiß.

Noch eine Bemerkung haben wir über den Vordergrund zu machen. Hier findet sich die Spur benutzender Menschenhande. Die Hauptgruppe ist vor dem tiefften Walddickicht glaziert; der Vordergrund ist als ein einjähriger Schlag behandelt, Bäume sind, nicht weit von der Wurzel, abgefaßt, die lebendige Rinde hat schon wieder ihren Zweig getrieben. Diesen forstwirtschaftlichen Schlag legte der Künstler weislich an, damit wir bequem und vollständig sehen, was die Bäume, wenn sie aufrecht stünden, uns verdecken müßten. Eben so weislich ist im Mittelgrund ein Baum abgefaßt, damit er uns Fluß

und hintere Landschaft nicht verberge, wo Gebäude, Türme, Aquädukte und eine Mühle, als Dienerin der allernährenden Ceres thätig, uns andeuten, daß menschliche Wohnungen zwar fern seien, daß wir uns aber nicht durchaus in einer Wüste befinden.

Aesop.

So wie die Tiere zum Orpheus kamen, um der Musik zu genießen, so zieht sie ein anderes Gefühl zu Aesop, das Gefühl der Dankbarkeit, daß er sie mit Vernunft begabt.

Löwe, Fuchs und Pferd nahen sich.

Die Tiere nahen sich zu der Thüre des Weisen, ihn mit Binden und Kränzen zu verehren.

Aber er selbst scheint irgend eine Fabel zu dichten, seine Augen sind auf die Erde gerichtet, und sein Mund lächelt.

Der Maler hat sehr weislich die Tiere, welche die Fabel schildert, vorgestellt, und gleich als ob es Menschen wären, führen sie einen Chor heran, von dem Theater Aesops entnommen. Der Fuchs aber ist Chorführer, den auch Aesop in seinen Fabeln oft als Diener braucht, wie Lustspieldichter den Davus.

Orpheus.

Zu den großen Vorzügen der griechischen Kunst gehörte, daß Bildner und Dichter einen Charakter, den sie einmal angefaßt, nicht wieder losließen, sondern durch alle denkbaren Fälle durchführten. Orpheus war ihnen das Gefäß, in welches sie alle Wirkungen der Dichtkunst niederlegten; rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen, Flüsse, Wälder und Tiere bezaubern und endlich gar dem Hades eine Verstorbene wieder abzwängen.

Orpheus ist in der Mitte von lebendigen und leblosen Geschöpfen vorgestellt, die sich um ihn versammeln; Löw und Reuler stehen zunächst und horchen, Hirsch und Gase sind durch die fürchterliche

Gegenwart ihres Erkennendes nicht erschreckt; auch andere, denen er sonst feindselig nachzujagen pflegt, ruhen in der Gegenwart des Ruhenden. Von Geflügel sind nicht die Längvögel des Waldes allein, sondern auch der krädelnde Adler, die geschwätzige Krähe und Jupiters Adler gegenwärtig. Dieser, mit ausgespannten Flügeln schwebend, schaut unverwandt auf Orpheus, und des nahen Basens nicht gewahrend, hält er den Schnabel geschlossen — eine Wirkung der besänftigenden Musik. Auch Wolfe und Schafe stehen vernimmt und erstaunt. Aber noch ein größeres Nagethier bejaht der Mäxer, denn Mäxer reißt er aus ihren Wurzeln, führt sie dem Orpheus zu und stellt sie im Kreise umher. Diese Nichte, Cypresse, Erle, Lappel und andere dergleichen Bäume, mit handbegleich verschlungenen Nisten, umgeben den Orpheus, ein Theater gleichsam bilden sie um ihn her, so daß die Vögel als Zuhörer auf den Zweigen sitzen mozen, daß Orpheus in frischem Schatten singe.

Er aber sitzt, die lehnende Bruthölle um die Wange, die ganze Goldbrille auf dem Haupte; sein Auge aber ist geistreich, zartflüßend, von dem Gott voll, den er bejaht. Auch seine Augenbrauen scheinen den Sinn seiner Gesänge auszudrücken, nach dem Inhalt beweglich.

Der linke Fuß, der auf der Erde steht, trägt die Kiefer, die auf dem Schenkel ruht, der rechte hingegen deutet den Takt an, indem er den Boden mit der Sohle schlägt; die rechte Hand hält das Plektrum fest und ragt über die Saiten hin, in dessen der Ellenbogen aufliegt und die Handrücken umwärts gebeugt ist, die linke dagegen berührt die Saiten mit geraden Fingern.

Die Andrier.

Sieht den Lachgott auf einem wohlbedeckten Netze von Trauben, aus denen durch seinen Druck eine Quelle zu entspringen scheint. Sie gewahrt den Andrieren Wein, und sie sind im Genuß dieser Gabe vergesst. Der Gott hat ein lachendes, aufgeschwollenes Gesicht, wie es einem Trinker gezeigt, und Thorden wachen um ihn her, wie sonst die Mähre an wasserreichen Orten. Mit beiden Händen sieht ihr die Andrier jugend und tanzend, Mädchen und

Knaben sind mit Epheu gekrönt, einige trinken, andere wälzen sich schon an der Erde.

Seht ihr weiter hinaus über diese verbreiteten Feste, so seht ihr den Bach schon ins Meer fließen, wo an der Mündung die Tritonen mit schönen Muscheln ihn auffassen, zum Theil trinkend und zum Theil blasend versprühen. Einige, schon trunken, tanzen und springen, so gut es ihnen gelingen will. Indessen ist Dionysus mit vollen Segeln angekommen, um an seinem Feste teilzunehmen. Schon hat das Schiff im Hafen Anker geworfen, und vermischt folgen ihm Satyre, Silenen, das Lachen und Romus, zwei der besten Trinker unter den Dämonen.

Natürliche, naive und doch weit ausdeutende Behandlung griechischer Mythologie findet sich in den alten Kunstwerken.

Theseus, als Knabe, der auf des Herkules Löwenhaut kühn losgeht, indes die andern Kinder schüchtern fliehn, ist ein schöner und erfreulicher Gedanke.

Orpheus, auf einem bezweigten Baumstamm sitzend, hat durch seine Melodien manche Tiere herbeigezogen, deren herandringende Menge ihn zu ängstigen scheint. Die Hand ist ihm von den Saiten herabgefallen, er stützt sich auf sie. Gebückt und gleichsam zurückweichend, drückt er sich gegen die linke Seite des geschnittenen Steines. Das Angesicht ist scheu, die Haare wild. Seine zusammengezogene Stellung ziert den Raum aufs vollkommenste und gibt Gelegenheit, daß Leier und Tiere das übrige Leere geschmack- und bedeutungsvoll ausfüllen. Die Tiere sind klein gehalten, und höchst geistreich ist der Gedanke, daß ein Schmetterling, gleichfalls angezogen, wie nach einem Lichte, so nach den Augen des Sängers hinflattert.

Von neuerer Kunst, aber doch auch zu beachten und zu schätzen, ist eine geschnittene Muschel: der junge Herkules von der Tugend, als einer Matrone, die Keule empfangend. Dieser Gedanke scheint uns glücklich; denn, wohl überlegt, so ist ein Herkules, der schon

mit der Keule an den Scheideweg kommt, von selbst entschieden, etwas Tüchtiges vorzunehmen; denken wir ihn aber, daß er krank und frei, als mutiger Wanderer, den Thyrus, die Mumenkränze und Weintrüge der lockenden Wollust verschmähe und sich die Keule von der erusten, berben Tugend erbitte, so möchte dies wohl mehr folgerecht sein. Auf unserm Ramee komponierten nur die zwei Figuren mit einander; wie allenfalls die dritte hinzuzufügen, davon kann die Rede sein, wenn wir auf diesen Gegenstand zurückkehren, der alle Betrachtung verdient, indem er, eigentlich rhetorischen Ursprungs, gleichfalls der Poesie und bildenden Kunst gewissermaßen zusagt.

Penens, der Flügelt, über den Verlust seiner Tochter Daphne betruht, wird von seinen untergeordneten Quellen und Bächen getrostet. Wenn man fragt, wie denn eigentlich ein Flügelt traure? so wird jedermann antworten: indem er seicht fließt; getrostet wird er dagegen, wenn ihm frische Wasser zugeführt werden. Das erste, als nicht bildnerisch, vernahm Julius Roman. Penens liegt, traurig ausgestreckt, über seiner noch reichlich fließenden Urne; aber das zweite Motiv des Tröstens, des Ermutigens, Frischbelebens ist dadurch so löstlich als deutlich ausgedrückt, daß vier untergeordnete Flügelt, zunächst hinter ihm, ihre Urnen reichlich ausgießen, so daß ihre Wasser ihm selbst über die Nase schweben und er also aufgefordert ist, stolzer und mutiger als sonst sich stromend zu ergießen. Der eminente Geist des Julius Roman zeigt sich hier auch in seiner Glorie.

Die fromme, liebevolle Freude einer Mutter an ihrem jungen Knaben ist schon tausendmal, mehr oder weniger ehrwürdig und heilig, vorgestellt und kann in Ewigkeit varnert werden.

Die heitere, muntere Lust einer jungfräulichen Wärterin an einem Kinde, dessen erste menschliche Bewegungen sie leitet und fördert, gibt zu den mannigfaltigsten, anmutigsten Darstellungen Anlaß.

Der Jüngling, der Mann, der Greis sei von diesem hohen Lebensgenuß nicht ausgeschlossen! Merkur, der einen Knaben eilig umeqträgt und, zurückgewendet, ihn freundlichst betrachtet, Perikles und Telephus, den wir schon gerühmt, Chiron und Adall, Phoenix und Achill, Pan und Elympus, Niobes' Anale und der ihn vor den Pfeilen des Apolls schützende Pedagog, und was sonst noch Vaterliches und Lehrhaftes dieser Art gefunden werden kann, geben kostliche, kunstgerechte und zugleich den sittlichen Sinn rein ansprechende Bilder.

Das Höchste dieser Art vielleicht ist Simeon, entückt über das ihm dargebrachte Jesuskind. Ein schon motiviertes Bild davon ist uns vorgekommen. Der Priester überläßt sich seinem prophetischen Entzücken, das Kind, gleichsam davon errcat, wendet sich von ihm ab, und indem es natio die Hand ausstreckt, scheint es die Gemeinde zu segnen. Die knieende Mutter biegt sich vor und breitet die Arme aus, den Wunderknaben wieder zu empfangen. Die reiche Umgebung erlaubt, von den ernst betrachtenden Priestern und Leviten bis zur gleichgültigsten Gegenwart Geschenke tragender Kinder, eine vollkommene Stufenreihe darzustellen. Glücklicherweise hat Raphael diesen Gegenstand nicht behandelt, und so bleibt dem Künstler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchsten zu streben.

Ferneres über Kunst.

Von deutscher Baukunst.

D. M. Ervini a Steinbach 1773.

Als ich auf demem Grabe herumwandelte, edler Erwin, und den Stein suchte, der mir deuten sollte: Anno domini 1418. XVI. kal. Febr. obiit Magister Erviniis, Galernator Palatinæ Ecclesiæ Argent. nensis, und ich ihn nicht finden, keiner meiner Landsleute mit ihm zeigen konnte, daß sich meine Verehrung deiner an

der heiligen Stätte ergossen hatte: da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, warmer, thoriger und besser als jezt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.

Was braucht's dir Denkmal' Du hast dir das herrlichste errichtet; und kammert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumkister, der Berge aufstürzte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Vabelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß und bis in den kleinsten Teil notwendig schon, wie Pflanze Gottes; wenigen, auf tausend bittende Hände zu treffen, Felsengrund zu graben, steile Höhen drauf zu zaubern und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: Ich bleibe bei euch in den Werken meines Geistes; vollendet das Begonnene in die Wolken.

Was braucht's dir Denkmal' und von mir! Wenn der Böbel heilige Namen ausspricht, ist's Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmädler wird's ewig schwindeln an deinem Koloss, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.

Also nur, trefflicher Mann, eh ich mein geflicktes Schrifchen wieder auf den Ozean wage, wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinnst entgegen, siehe hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, ich id' ich den demigen in eine deinem Turm gleich schlanke aufsteigende Buche, hänge an seinen vier Füßeln dies Schnupftuch mit Gaben dabei auf Nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen ward, voll reiner und unreiner Tiere: so auch voll Blumen, Blüten, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geschosne Schwämme, das alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisierend, eingesammelt, dir nun zu Ehren der Verwesung weihe.

Es ist im Kleinen Geschmäd, sagt der Italiener und geht vorbei. Kindereten! lallt der Franzose nach und schnelltrumpfhierend auf seine Dose à la Grecque. Was habt ihr gethan, daß ihr verachten dürft?

Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher! Kriecht an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flickest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen und hältst dich für Vermahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt, als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist; notwendig und wahr hättest du deine Pläne geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.

So hast du deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche Wirkung der Säulen traf dich; du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest sie ein, wolltest auch Säulenreihen haben und umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgendß hin noch her führen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnötige verachtet und haßt, deinen Pöbel trieb, ihre Herrlichkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituieren, daß ihr die Augen wegwendet und die Nasen zuhältet vorm Wunder der Welt.

Das geht nun so alles seinen Gang; die Grille des Künstlers dient dem Eigensinne des Reichen; der Reisebeschreiber gafft, und unsre schönen Geister, genannt Philosophen, erdrecheln aus protoplastischen Märchen Prinzipien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag, und echte Menschen ermordet der böse Genius im Vorhof der Geheimnisse.

Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien. Vor ihm mögen einzelne Menschen einzelne Teile bearbeitet haben; er ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in ein ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten. Aber Schule und Prinzipium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Thätigkeit. Was soll uns das, du neufranzösischer philosophierender Kenner, daß der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Nester und Moos drauf deckte? Daraus entscheidest du das Gehörige unsrer heutigen Bedürfnisse, eben als wenn du dein neues Babylon mit einfältigem patriarchalischem Hausvatersinn regieren wolltest.

Und es ist noch dazu falsch, daß deine Hütte die erstgeborene

der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum Kist ist und bleibt, wie du alltäglich an Gatten der Alder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primivere Erfindung, von der du doch nicht einmal Prinzipium für deine Schweinstale abstrahieren konntest.

So vermag keiner deiner Schlüsse sich zur Agion der Wahrheit zu erheben, sie schweben alle in der Atmosphäre deines Systems. Du willst uns lehren, was wir brauchen sollen, weil das, was wir brauchen, sich nach deinen Grundsätzen nicht rechtfertigen läßt.

Die Säule liegt dir sehr am Herzen, und in anderer Weltgehend warst du Prophet. Du sagst: Die Säule ist der erste, wesentliche Bestandteil des Gebäudes, und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannigfaltige Größe, wenn sie in Reihen da stehen! Nur hütet euch, sie ungebührig zu brauchen; ihre Natur ist, frei zu stehen. Wie den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!

Und doch blüht mich, lieber Abt, hatte die öftere Wiederholung dieser Unsicherheit des Säulenemanuans, daß die Neuern sogar antiker Tempel Interkolumnia mit Mauerwerk ausstopften, dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre dem Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie dir gepredigt haben.

Säule ist mit nichts ein Bestandteil unsrer Wohnungen; sie widerspricht wie mehr dem Wesen all unsrer Gebäude. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken, sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie ansetzt, sind sie leeraufständer Ueberflus. Eben das gilt von unsern Palästen und Kirchen, wenige Kalle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude stellen euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je ruhner sie gen Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einormaleit die Seele unterdrücken müssen! Wohl wenn uns der Genius nicht zu Hilfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab, vermannigfaltige die unacheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hoch erhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkläret die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.

Als ich das erste Mal nach dem Münster ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. Aus Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgeseakter Feind der verworrenen Wirrthaskeiten gotischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häuften sich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppelm, Aufgeschicktem, Ueberladnem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht geduldet als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles Gotisch, was nicht in mein Erstein paßte, von dem gedrechselten bunten Puppen- und Bilderverk an, womit unsere bürgerlichen Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernstesten Resten der alteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: „Ganz von Gierat erdrückt!“ und so graute mir's im Behen vorm Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat: Ein ganzer, großer Eindruck faßte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei. Und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unserer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu schauen seine Würde und Herrlichkeit! Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug' mit freundlicher Nahe gelehrt, wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? lispelt er mir entgegen. Alle diese Massen waren notwendig; und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen hab'

ich zum stimmenden Verhältnis erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu n Seiten beherrscht, sich der neue Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch drauber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! Das all war notwendig, und ich bildete es schon. Aber, ach, wenn ich durch die düstern, erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schaue, die leer und vergebens da zu stehen scheinen! In ihre ruhne, schlankte Gestalt hab' ich die geheimnisvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig dasteht, ohne den fünfgetürmten Hauptthurm, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten! Und so schied er von mir, und ich verfaul in teilnehmende Traurigkeit, bis die Vogel des Morgens, die in seinen tausend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegenwachten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftalanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Aaserchen, alles bestalt und alles zweckend zum Ganzen; wie das fest, grundete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit! Demem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwandelt an denen Tischen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonne ruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und Gott gleich sprechen kann: es ist gut!

Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Herensagen heidnischer Nachahrer, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverständenen Worte Gotisch verkleinert, da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos. Und wenn du dir selbst diesen Vorzug nicht ansehn willst, so erweis uns, daß die Voten schon wirklich so gekaut haben, wo sich einige Schwierigkeiten finden werden. Und, ganz am Ende, wenn du nicht darthast, ein Homer sei schon vor dem Homer gewesen, so

lassen wir dir gerne die Geschichte kleiner gelungenen und mißlangener Versuche und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganze zusammenschuf. Und du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprähle über bildende Kunst, komm, genieße und schaue! Hüte dich, den Namen deines edelsten Kunstlers zu entheiligen, und eile herbei, daß du schauest sein herrliches Werk! Macht es dir einen widrigen Eindruck oder keinen, so gehab dich wohl, laß einpacken, und so weiter nach Paris.

Aber zu dir, teurer Jungling, gefell' ich mich, der du bewegt da stehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlt, bald mich einen Traumler schauist, daß ich da Schönheit sehe, wo du nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönhaiteler dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine fränkende Empfindung nur eine unbedeutende Wlatte ertragen könne. Sie wollen euch glauben machen, die schönen Kunst seien entstanden aus dem Gang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschonern. Das ist nicht wahr! denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph.

Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thatig beweist, wann seine Existenz genchert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, graßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildneret aus den willkürlichen Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltverhältnis zusammenstimmen, denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.

Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus

rauhher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboten werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwagt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genußthut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie: desto gütlicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebogener stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.

Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk: tritt hin und erkennet das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten, düstern Pfaffenschauplatz des *medii aevi*.

Und unser *aevum*? hat auf seinen Genius verzichen, hat seine Sohle umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln. Der leichte Franzose, der noch weit arger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Wit, seine Beute zu einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechischen Säulen und deutschen Gewölben seiner Magdalene einen Wandertempel. Von einem unserer Künstler, als er ersucht ward, zu einer altdeutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab' ich gesehen ein Modell fertigen, statthchen antiken Säulenwerks.

Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht bekennen. Sie haben durch theatrale Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Mäulicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspotteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!

Und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genicken gegeben ward und nunmehr herabtrittet, zu verkünden eure Seligkeit, ihr schadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und waren's die Flügel der Morgenrote, emporgehoben

und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte find's, die sich im Kindertraum enthalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Lame des Gebirges ausseilt auf Haub. Trum erzieht sie meist die Natur, weil ihr Pädagoger ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplag erkundeln konnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.

Sei dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug' für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtfertigkeit an allen Gehalten zu üben. Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht und du jauchenden Menschengemach nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst, das mutige Weichrei des Winters, wenn die Kulle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten Lauf des Schnitters, wenn er die mühsame Sichel hoch in den Balken geheftet hat; wenn dann männlicher die gewaltige Herne der Begierden und Leiden in deinem Paniel lebt, du gestrebt und gelitten genug hast und genug genossen und satt bist irdischer Schönheit und wert bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert, an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Perikles neu gebär — nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern und Menschen, und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde!

Verschiedenes über Kunst.

Aus der nächsten Zeit nach dem Tode von Berlichingen und Werther.

Folgende Blätter streu' ich ins Publikum mit der Hoffnung, daß sie die Menschen finden werden, denen sie Freude machen können. Sie enthalten Bemerkungen und Grillen des Augenblicks meist über bildende Kunst und scheinen also hier am unrechten Platz hingeworfen. Sei's also nur denen, die einen Sprung über die Gräben, wodurch Kunst von Kunst getrennt wird, als salto mortale nicht fürchten, und solchen, die mit freundlichem Herzen aufnehmen, was man ihnen in harmloser Zutraulichkeit hinhält.

I.

Dramatische Form.

Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß, und daß man nunmehr stracks auf den Inhalt losgeht, der sich sonst so von selbst zu geben schien.

Deswegen gibt's doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muß übersehen, was ein anderer Kopf fassen kann, unser Herz muß empfinden, was ein anderes fühlen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln gibt keine Ungebundenheit; und wenn ja das Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser, ein verworrenes Stück machen als ein kaltes.

Freilich, wenn mehrere das Gefühl dieser innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobne Geburten des Geistes ansehn. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstückeln. Ich wolte, daß ein guter Kopf dies doppelte Unwesen parodierte und etwa die Aesopische Fabel vom Wolf und Lamm zum Trauerspiel in fünf Akten umarbeitete.

Jede Form, auch die gekünstelteste, hat etwas Unwahres, allem sie ist ein- für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wenn's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchimisten, Gefäß und Material, Feuer und Auhbad. So einfach, daß es vor allen Thuren liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können.

Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, studiere die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinwand und Glittern, lasse die Natur an ihrem Ort und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was sich auf Brettern, zwischen Latten, Pappendeckel und Leinwand, durch Puppen vor Kindern ausführen läßt.

II.

Nach Falconet und über Falconet.

— Aber, möchte einer sagen, diese schwebende Verbindungen, diese Glanzkraft des Marmors, die die Uebereinstimmung hervorbringen, diese Uebereinstimmung selbst, begeistert sie nicht den Künstler mit der Weichheit, mit der Lieblichkeit, die er nachher in seine Werke legt? Der Gips dagegen, beraubt er ihn nicht einer Quelle von Annehmlichkeiten, die sowohl die Malerei als die Bildhauerkunst erheben? Diese Bemerkung ist nur oberhin. Der Künstler findet die Zusammenstimmung weit stärker in den Gegenständen der Natur als in einem Marmor, der sie vorstellt. Das ist die Quelle, wo er unaussprechlich schöpft, und da hat er nicht, wie bei der Arbeit nach dem Marmor, zu fürchten, ein schwacher Kolorist zu werden. Man vergleiche nur, was diesen Teil betrifft, Rembrandt und Rabens mit Poussin und entscheide nachher, was ein Künstler mit allen den sogenannten Vorzügen des Marmors gewinnt! Auch sucht der Bildhauer die Stimmung nicht in der Materie, woraus er arbeitet, er versteht sie in der Natur zu sehen, er findet sie so gut in dem Gips als in dem Marmor; *) denn es ist falsch, daß der Gips eines harmonischen Marmors nicht auch harmonisch sei, sonst würde man nur Abgüsse ohne Gefühl machen können; das Gefühl ist Uebereinstimmung und vice versa. Die Liebhaber, die so bezaubert von diesen Tönen, diesen feinen Schwingungen sind, haben nicht Unrecht; denn es zeigen sich solche an dem Marmor so gut wie in der ganzen Natur, nur erkennt man sie leichter da wegen der einfachen und starken Wirkung, und der Liebhaber, weil er sie hier zum erstenmal bemerkt, glaubt, daß sie nirgends oder wenigstens nirgends so kräftig anzutreffen seien. Das Aug' des Künstlers aber findet sie überall. Er mag die Werkstatt eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehen, überall

*) Warum ist die Natur immer schön? überall schön? überall bedeutend? sprechend? Und der Marmor und Gips, warum will der Licht, besonder Licht haben? Ist es nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft, und der Marmor, der belebteste da ist, ist tot, erst durch den Zauberstab der Beleuchtung zu retten von seiner Leblosigkeit?

sieht er die heiligen Schwingungen und leisen Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Schritte eröffnet sich ihm die magische Welt, die jene große Künstler innig und beständig umgab, deren Werke in Ewigkeit den wettkrisenden Künstler zur Ehrfurcht hinreizen, alle Verächter, ausländische und inländische, studierte und unstudierte, im Zaum halten und den reichen Sammler in Kontribution setzen werden.

Jeder Mensch hat mehrmal in seinem Leben die Gewalt dieser Zauberer gefühlt, die den Künstler allgegenwärtig faßt, dadurch ihm die Welt ringsumher belebt wird. Wer ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grausen geschüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädchens die ganze Welt golden geschnitten? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnenvollsten Harmonien zusammenfließen?

Daron fühlt nun der Künstler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffenen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: das Gefühl ist die Harmonie und vice versa.

Und das ist es, was immer durch die Seele des Künstlers weht, was in ihm nach und nach sich zum verstandensten Ausdrucke drängt, ohne durch die Erkenntniskraft durchgegangen zu sein.

Ach! dieser Zauber ist es, der aus den Salen der Großen und aus ihren Gärten flieht, die nur zum Durchstreifen, nur zum Schauplay der an einander hinwischenden Eitelkeit ausgestaffiert und beschuttet sind. Nur da, wo Vertraulichkeit, Bedürfnis, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den akademischen Prangengebäuden sich zu verflattern! Denn wie geschrieben steht: es sei schwer, daß ein Reiter ins Reich Gottes komme, eben so schwer ist's auch, daß ein Mann, der sich der veränderlichen modischen Art gleich stellt, der sich an der Mitterherrlichkeit der neuen Welt ergötzt, ein gefühlvoller Künstler werde. Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unsrer Vater offen waren, schloßen sich ihm. Die papierne Tapete, die an seiner

Wand in wenig Jahren verbleicht, ist ein Zeugnis seines Sinns und ein Omen, aus seiner Werke.

Ueber das Uebliche sind schon so viel Blätter verborlen worden, mögen diese mit drein gehen! Mich dünkt, das Schickliche geht in aller Welt fürs Uebliche, und was ist in der Welt schicklicher als das Gefühlte? Membrandt, Raphael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Hetaire vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren. Ich sehe da drei Meister zusammen, die man fast immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt: aber ich dürfte mich wohl getrauen, noch manche große Namen herzusetzen und zu beweisen, daß sie sich alle in diesem wesentlichen Stücke gleich waren.

Ein großer Maler wie der andre lockt durch große und kleine empfundne Naturzüge den Zuschauer, daß er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Darstellungsart, in das Gefühl des Malers versetzt. Und was kann er um Grunde verlangen, als daß ihm Geschichte der Menschheit mit und zu wahrer menschlicher Theilnehmung hingezaubert werde?

Wenn Membrandt seine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländische Bäurin vorstellt, sieht freilich jedes Herrchen, daß entsetzlich gegen die Geschichte geschlagelt ist, welche vermeldet, Christus sei zu Bethlehem im jüdischen Lande geboren worden. Das haben die Italiener besser gemacht! sagt er. Und wie? Hat Raphael was anders, was mehr gemalt, als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? und war aus dem Sütet etwas anders zu malen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Maler in allen Zeiten? Aber es sind die billischen Stücke alle durch kalte Veredlung und die geistliche Kirchenschändlichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit heraus gezogen und dem teilnehmenden Herzen entzogen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schmörkeln aller Altareinfassungen vor den Hirten mit dem Knablein da, als lieh' sie's um Geld sehn oder habe sich, nach ausgeruhten vier Tagen, mit aller Kumbettsumme und Weib-

entstellt auf die Ehre dieses Besuchs vorbereitet? Das ist nun schicklich! das ist gehörig! das stoßt nicht mit der Geschichte!

Wie behandelt Rembrandt diesen Vorwurf? Er versetzt uns in einen dunkeln Stall; Not hat die Gebareerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Lach das Lager zu teilen; sie sind beide bis an Hals mit Stroh und Kleidern zugebedt, es ist alles duster, außer einem Lampchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchlehen baskt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein: der vorderste, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Plage die Frage deutlicher auszusprechen: Ist hier der neugeborne König der Juden?

Und so ist alles kostum lacherlich; denn auch der Kaiser, der's euch am besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Mannes Stengelglaser setzte, wurde übel angesehen werden, und drum hülft er sich mit abenteuerlichen Formen, belügt euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerumpelschranke er nur immer mag, und zwingt mich durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmanteln zu Bewundrung und Ehrfurcht.

Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig? Ich sage euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevollert, so wäre er ein schlechter Schmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von feinem Fleisch und Wein von feinem Wein geworden.*)

Es ist thörig, von einem Künstler zu fordern, er soll viel, er soll alle Formen umfassen. Hatte doch oft die Natur selbst für ganze Provinzen nur eine Gesichtsgestalt zu vergeben. Wer all-

*) In dem Stück von Moutet nach G. Heimerl. Whilerson und Pan. 6, hat sich Jupiter auf einem Orkanstuhle nieder gelassen, Merkur ruht auf einem niedrigen Lager aus, Mars und Aeneas sind nach ihrer Art beschaffen als sie in bedauern. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und ist dann seine Augen auf einen Hühnerstall an der Wand wo er einen seiner Liebesschwärze, durch Herkules Weib herabgelührt, stülisch abgedrückt sieht. Wenn so ein Zug nicht mehr wert ist als ein ganzes Zeughaus wahrhafter artistischer Nachschreier, so will ich alles Denken, Dichten, Trachten und Schreiben aufgeben.

gemein sein will, wird nichts; die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig, als jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will. Das **Faſſen** an eben denselben Gegenständen, an dem Schrank voll alten Hausrats und wunderbaren Lumpen hat Rembrandt zu dem Einzigem gemacht, der er ist. Denn ich will hier nur von Licht und Schatten reden, ob sich gleich auf Zeichnung eben das anwenden läßt. Das **Faſſen** an eben der Gestalt unter einer Lichtart muß notwendig den, der Kunze hat, endlich in alle Geheimnisse leiten, wodurch sich das Ding ihm darstellt, wie es ist. Nimm jezo das **Faſſen** an einer Form, unter allen Lichtern, so wird dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich du selbst werden. Aber bedenke, daß jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben sind. Wie viel Gegenstände bist du imstande so zu faſſen, daß sie aus dir wieder neu hervorgehoben werden moegen? Das frag dich, geh vom Hauslichen aus und verbreite dich, so du kannst, über alle Welt.

III.

Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775.

Vorbereitung.

Wieder an deinem Grabe und dem Denkmal des ewigen Lebens in dir über deinem Grabe, heiliger Erwin' ruhl' ich, Gott sei Dank, daß ich bin, wie ich war, noch immer so kräftig geruhet von dem Großen und, o Sonne' noch einruhet, ausschließender geruhet von dem Wahren, als ehemals, da ich oft aus kindlicher Ergebenheit das zu ehren mich beistrebte, worur ich nichts fühlte und, mich selbst betrugend, den frast und wahrheitsleeren Gegenstand mit liebevoller Ahnung ubertunchte. Wie viel Nebel sind von meinen Augen gefallen, und doch bist du nicht aus meinem Herzen gewichen, alles belebende Liebe' die du mit der Wahrheit wohnst, ob sie gleich sagen, du seist lichtscheu und entfliehend im Nebel.

Gebet.

Du bist eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und geſlickt. Vor dir, wie vor dem jauchzenden Sturze des gewaltigen Rheins, wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebirge, wie vor dem Anblick des heiter aus-

gebreiteten Sees und deiner Wolfenfelsen und wüsten Thäler, grauer Gotthard! wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung, wird in der Seele reg, was auch Schöpfungskraft in ihr ist. In Dichtung sammelt sie über, in kugelnden Strichen ruht sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes, unauslöschliches Gefühl des, das da ist und da war und da sein wird.

Erste Station.

Ich will schreiben; denn mir ist's wohl, und so oft ich da schrieb, ist's auch andern wohl worden, die's lasen, wenn ihnen das Blut rein durch die Adern floss und die Augen ihnen hell waren. Mög' es euch wohl sein, meine Freunde, wie mir in der Luft, die mir über alle Dächer der verzerrten Stadt morgendlich auf diesem Umgange entgegenweht.

Zweite Station.

Hoher in der Luft, hinabschauend, schon überschauend die herrliche Etne, vaterlandwärts, liebwärts, und doch voll bleibenden Gefühls des gegenwärtigen Augenblicks

Ich schrieb ehemals ein Blatt verhüllter Innigkeit, das wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen des, was sie unaussprechlich und unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich war's, von einem Gebäude geheimnisvoll reden, Thatfachen in Räthsel hüllen und von Maßverhältnissen poetisch fallen! Und doch geht mir's jetzt nicht besser. So sei es denn mein Schicksal, wie es dein Schicksal ist, himmelanstrebender Turn, und dems, weiterbreitete Welt Gottes! angehaßt und lappchensweise in den Wehrungen der Welschen aller Völker auftapeziert zu werden.

Dritte Station.

Hätt' ich euch bei mir, schöpfungsvolle Künstler, gefühlvolle Kenner! deren ich auf meinen kleinen Wanderungen so viele fand, und auch euch, die ich nicht fand und die sind! Wenn euch dies Blatt reichen wird, laßt es euch Stärkung sein gegen das flache, unermüdete Anspulen unbedeutender Mittelmaßigkeit, und solltet ihr an diesen Platz kommen, gedenkt mein in Liebe!

Tausend Menschen ist die Welt ein Thattätenkasten, die Bilder

gaufeln vorüber und verschwanden, die Eindrücke blieben flach und einzeln in der Seele; drum lassen sie sich so leicht durch fremdes Urtheil leiten; sie sind willig, die Eindrücke anders ordnen, verschieben und ihren Wert auf und ab bestimmen zu lassen.

Hier ward durch Lenzens Ankunft die Andacht des Schreibers unterbrochen, die Empfindung ging in Sprache über, unter welchen die übrigen Stationen vollendet wurden. Mit jedem Schritte überzeugte man sich mehr, daß Schöpfungskraft im Künstler sei, aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Nähe und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbständig Werk, wie andere Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.

Baukunst.

1788.

Es war sehr leicht zu sehen, daß die Steinbaukunst der Alten, in so fern sie Säulenordnungen gebrauchten, von der Holzbaukunst ihr Muster genommen habe. Vitruv bringt bei dieser Gelegenheit das Märchen von der Hütte zu Markte, das nun auch von so vielen Theoristen angenommen und geheiligt worden ist; allein ich bin überzeugt, daß man die Ursachen viel näher zu suchen habe.

Die dorischen Tempel der ältesten Ordnung, wie sie in Großgriechenland und Sizilien bis auf den heutigen Tag noch zu sehen sind und welche Vitruv nicht kannte, bringen uns auf den natürlichen Gedanken, daß nicht eine holzerne Hütte zuerst den sehr entfernten Anlaß gegeben habe.

Die ältesten Tempel waren von Holz, sie waren auf die einfachste Weise aufgebaut, man hatte nur für das Nöthigste gesorgt. Die Säulen trugen den Hauptbalken, dieser wieder die Köpfe der Balken, welche von innen heraus lagen, und das Gefsimß ruhte oben drüber. Die sichtbaren Balkenköpfe waren, wie es der Zimmermann nicht lassen kann, ein wenig ausgekerbt, übrigens aber der Raum zwischen denselben, die sogenannten Metopen, nicht einmal verschlagen, so daß man die Schadel der Opfertiere hineinlegen,

daß Pilades, in der Iphigenie auf Tauris des Euripides, hindurchzukriechen den Vorschlag thun konnte. Diese ganz solide, einfache und rohe Gestalt der Tempel war jedoch dem Muge des Volks heilig, und da man anfang, von Stein zu bauen, ahnte man sie, so gut man konnte, im dorischen Tempel nach.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß man bei hölzernen Tempeln auch die stärksten Stämme zu Säulen genommen habe, weil man sie, wie es scheint, ohne eigentliche Verbindung der Zimmerkunst dem Hauptbalken nur gerad unterlegte. Als man diese Säulen in Stein nachzuahmen anfing, wollte man für die Ewigkeit bauen; man hatte aber nicht jederzeit die festesten Steine zur Hand; man mußte die Säulen aus Stücken zusammensetzen, um ihnen die gehörige Höhe zu geben; man machte sie also sehr stark im Verhältnis zur Höhe und ließ sie später zugehen, um die Gewalt ihres Tragens zu vermehren.

Die Tempel von Pastum, Segeste, Selinunt, Girgent sind alle von Kalkstein, der mehr oder weniger sich der Tuffsteinart nähert, die in Italien Travertin genannt wird, ja, die Tempel von Girgent sind alle von dem losesten Muschelschalestein, der sich denken läßt. Sie waren auch deshalb von der Witterung so leicht anzugreifen und ohne eine andere feindliche Gewalt zu zerstören.

Man erlaube mir eine Stelle des Vitruv hierher zu deuten, wo er erzählt, daß Hermogenes, ein Architekt, da er zu Erbauung eines dorischen Tempels den Marmor beisammen gehabt, seine Gedanken geändert und daraus einen jonischen Tempel gebaut habe.

Vitruv gibt zwar zur Ursache an, daß dieser Baumeister sowohl als andre mit der Einteilung der Triglyphen nicht einig werden können; allein es gefällt mir mehr, zu glauben, daß dieser Mann, als er die schönen Mische Marmor vor sich gesehen, solche lieber zu einem gefälligeren und reizenderen Gebäude bestimmt habe, indem ihn die Materie an der Ausfuhrung nicht hinderte. Auch hat man die dorische Ordnung selbst immer schlanker gemacht, so daß zuletzt der Tempel des Herkules zu Nora acht Diameter in der Säulenhöhe enthält.

Ich möchte durch das, was ich sage, es nicht gerne mit denjenigen verderben, welche für die Form der altdorischen Tempel sehr eingenommen sind. Ich gestehe selbst, daß sie ein majestätisches,

ja einige ein reizendes Ansehen haben; allein es ist in der menschlichen Natur, immer weiter, ja über ihr Ziel fortzuschreiten, und so war es auch natürlich, daß in dem Verhältnis der Säulendicke zur Höhe das Auge immer das Schlankeere suchte und der Geist mehr Höhe und Freiheit dadurch zu empfinden glaubte.

Besonders, da man von so mannigfaltigem schönem Marmor sehr große Säulen aus einem Stücke fertigen konnte und zuletzt noch der Urvater alles Gesteins, der alte Granit, aus Aegypten herüber nach Asien und Europa gebracht ward und seine großen und schönen Massen zu jedem ungeheuren Gebrauche darbot. So viel ich weiß, sind noch immer die größten Säulen von Granit.

Die ionische Ordnung unterschied sich bald von der dorischen nicht allein durch die mehrere verhältnismäßige Säulenhöhe, durch ein verzierteres Kapital, sondern auch vorzüglich dadurch, daß man die Triglyphen aus dem Friesse ließ und den immer unvermeidlichen Brüchen in der Einteilung derselben entging. Auch wurden nach meinem Begriff die Triglyphen niemals in die Steinbaukunst gekommen sein, wenn die ersten nachgeahmten Holztempel nicht so gar roh gewesen, die Metopen verwahrt und zugeschlossen und der Fries etwa abgetüncht worden wäre. Allein ich gestehe es selbst, daß solche Ausbildungen für jene Zeiten nicht waren und daß es dem rohen Handwerk ganz natürlich ist, Gebäude nur wie einen Holzstoß über einander zu legen.

Daß nun ein solches Gebäude, durch die Andacht der Völker geheiligt, zum Muster ward, wornach ein anderes von einer ganz andern Materie aufgeführt wurde, ist ein Schicksal, welches unser Menschengeschlecht in hundert andern Fällen erfahren mußte, die ihm weit näher lagen und weit schlimmer auf dasselbe wirkten, als Metopen und Triglyphen.

Ich überspringe viele Jahrhunderte und suche ein ähnliches Beispiel auf, indem ich den größten Teil sogenannter gotischer Baukunst aus den Holzschnitzwerken zu erklären suche, womit man in den ältesten Zeiten Heiligenschränken, Altäre und Kapellen auszurüsten pflegte, welche man nachher, als die Macht und der Reichtum der Kirche wuchsen, mit allen ihren Edeln, Statuen und Leisten an die Außenseiten der nordischen Mauern anheftete und Giebel und formenlose Türme damit zu zieren glaubte.

Leider suchten alle nordischen Kirchenverzierer ihre Größe nur in der multiplizierten Kleinheit. Wenige verstanden, diesen kleinen Formen unter sich ein Verhältniß zu geben; und dadurch wurden solche Ungeheuer wie der Dom zu Mailand, wo man einen ganzen Marmorberg mit ungeheuren Kosten versetzt und in die elendesten Formen gezwungen hat, ja noch täglich die armen Steine quält, um ein Werk fortzuliegen, das nie geendigt werden kann, weil der erfundungslose Unsinn, der es eintrug, auch die Gewalt hatte, einen gleichsam unendlichen Plan zu bezeichnen.

Material der bildenden Kunst.

1788.

Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt. er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Verbindung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieses ist einer der großen Vorzüge der alten Kunst; und wie Menschen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn sie in der Beschränkung ihrer Natur und Umstände mit der möglichsten Freiheit leben, so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten, als die Materie ihnen erlaubte, und doch eben dadurch so viel machten, daß wir mit einer angestrengten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen.

Wir wollen gelegentlich Beispiele anführen, wie die Menschen durch das Material zur Kunst geführt und in ihr selbst weiter geleitet worden sind. Nur diesmal ein sehr einfaches.

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß die Nymphen zu der Aufrichtung so vieler Obelisken durch die Form des Granits selbst sind gebracht worden. Ich habe bei einem sehr genauen Studium

der sehr mannigfaltigen Formen, in welchen der Granit sich findet, eine meist allgemeine Uebereinstimmung bemerkt: daß die Parallelepiped en, in welchen man ihn antrifft, öfters wieder diagonal geteilt sind, wodurch sogleich zwei rohe Obelisk en entstehen. Wahrscheinlich kommt diese Naturerscheinung in Oberägypten, im syenitischen Gebirge, kolossalisch vor; und wie man, eine merkwürdige Stätte zu bezeichnen, irgend einen ansehnlichen Stein aufrichtete, so hat man dort zu öffentlichen Monumenten die größten, vielleicht selbst in dortigen Gebirgen seltenen Granittheile ausgesucht und hervorgezogen. Es gehörte noch immer Arbeit genug dazu, um ihnen eine regelmäßige Form zu geben, die Hieroglyphen mit solcher Sorgfalt hineinzuarbeiten und das Ganze zu glätten; aber doch nicht so viel, als wenn die ganze Gestalt ohne einigen Anlaß der Natur aus einer ungeheuern Felsmasse hätte herausgehauen werden sollen.

Ich will nicht zur Befestigung meines Arguments die Art angeben, wie die Hieroglyphen eingegraben sind, daß nämlich erst eine Vertiefung in den Stein gehauen ist, in welcher die Figur dann erst erhaben steht. Man könnte dieses noch aus einigen andern Ursachen erklären; ich könnte es aber auch für mich anführen und behaupten, daß man die meisten Seiten der Steine schon so ziemlich eben gefunden, dergestalt, daß es viel vorteilhafter gewesen, die Figuren gleichsam zu inkassieren, als solche erhaben vorzustellen und die ganze Oberfläche des Steins um so viel zu vertiefen.

Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.

1788.

Es scheint nicht überflüssig zu sein, genau anzuzeigen, was wir uns bei diesen Worten denken, welche wir öfters brauchen werden. Denn wenn man sich gleich auch derselben schon lange in Schriften bedient, wenn sie gleich durch theoretische Werke bestimmt zu sein scheinen, so braucht denn doch jeder sie meistens in einem eignen Sinne und denkt sich mehr oder weniger dabei, je schärfer oder schwächer er den Begriff gefaßt hat, der dadurch ausgedrückt werden soll.

Einfache Nachahmung der Natur.

Wenn ein Künstler, bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß, in der frühesten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Mustern geübt, sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das genaueste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinge und vollendete: ein solcher würde immer ein schätzenswerther Künstler sein; denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaublichen Grade wahr würde, daß seine Arbeiten sicher, kräftig und reich sein müßten.

Wenn man diese Bedingungen genau überlegt, so sieht man leicht, daß eine zwar fähige, aber beschränkte Natur angenehme, aber beschränkte Gegenstände auf diese Weise behandeln könne.

Solche Gegenstände müssen leicht und immer zu haben sein; sie müssen bequem gesehen und ruhig nachgebildet werden können, das Gemut, das sich mit einer solchen Arbeit beschäftigt, muß still, in sich gefehrt und in einem mäßigen Genuß genugsam sein.

Diese Art der Nachbildung würde also bei sogenannten toten oder stillliegenden Gegenständen von ruhigen, treuen, eingeschränkten Menschen in Ausübung gebracht werden. Sie schließt ihrer Natur nach eine hohe Vollkommenheit nicht aus.

Manier.

Allein gewöhnlich wird dem Menschen eine solche Art, zu verfahren, zu angsthch oder nicht hinreichend. Er sieht eine Uebereinstimmung vieler Gegenstände, die er nur in ein Bild bringen kann, indem er das Einzelne aufopfert, es verdrückt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande, den er öfters wiederholt hat, eine eigene bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern.

Nun wird es eine Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet. Und wie die Mei-

nungen über sittliche Gegenstände sich in der Seele eines jeden, der selbst denkt, anders reihen und gestalten, so wird auch jeder Künstler dieser Art die Welt anders sehen, ergreifen und nachbilden; er wird ihre Erscheinungen bedächtiger oder leichter fassen, er wird sie gefeilter oder fluchtiger wieder hervorbringen.

Wir sehen, daß diese Art der Nachahmung am geschicktesten bei Gegenständen angewendet wird, welche in einem großen Ganzen viele kleine subordinirte Gegenstände enthalten. Diese letzteren müssen ausgepickt werden, wenn der allgemeine Ausdruck des großen Gegenstandes erreicht werden soll, wie zum Exempel bei Landschaften der Fall ist, wo man ganz die Absicht verfehlen würde, wenn man sich angestlich beim Einzelnen aufhalten und den Begriff des Ganzen nicht vielmehr festhalten wollte.

Stil.

Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf.

Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erscheinung mit einem leichten, faßigen Gemüt ergreift, so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, in sofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.

Die Ausführung des oben Gesagten würde ganze Bände einnehmen, man kann auch schon manches darüber in Nachern finden: der reine Begriff aber ist allein an der Natur und den Kunstwerken zu studieren. Wir fügen noch einige Betrachtungen hinzu und werden, so oft von bildender Kunst die Rede ist, Gelegenheit haben, uns dieser Blätter zu erinnern.

Es laßt sich leicht einsehen, daß diese drei hier von einander getheilten Arten, Kunstwerke hervorzubringen, genau mit einander verwandt sind und daß eine in die andere sich ganz verlaufen kann.

Die einfache Nachahmung leichtfaßlicher Gegenstände — wir wollen hier zum Beispiel Blumen und Früchte nehmen — kann schon auf einen hohen Grad gebracht werden. Es ist natürlich, daß einer, der Rosen nachbildet, bald die schönsten und frischesten Rosen kennen und unterscheiden und unter Tausenden, die ihm der Sommer anbietet, heraussuchen werde. Also tritt hier schon die Wahl ein, ohne daß sich der Künstler einen allgemeinen bestimmten Begriff von der Schönheit der Rose gemacht hätte. Er hat mit faßlichen Dingen zu thun; alles kommt auf die mannigfaltige Bestimmung und die Farbe der Oberfläche an. Die pelzige Pflaume, die fein bestäubte Pflaume, den glatten Apfel, die glänzende Kirsche, die blendende Rose, die mannigfaltigen Nelken, die bunten Tulpen, alle wird er nach Wunsch im höchsten Grade der Vollkommenheit ihrer Blüte und Reife in seinem stillen Arbeitszimmer vor sich haben, er wird ihnen die günstigste Beleuchtung geben; sein Auge wird sich an die Harmonie der glänzenden Farben, gleichsam spielend, gewöhnen; er wird alle Jahre dieselben Gegenstände zu erneuern wieder imstande sein und durch eine ruhige nachahmende Betrachtung des simplen Daseins die Eigenschaften dieser Gegenstände ohne mühsame Abstraktion erkennen und fassen und so werden die Wunderwerke eines *Sunsum*, einer *Macheit Kunst* entstehen, welche Künstler sich gleichsam über das Mögliche hinweg gearbeitet haben. Es ist offenbar, daß ein solcher Künstler nur desto größer und entschiedener werden muß, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist; wenn er von der Wurzel an den Einfluß der verschiedenen Teile auf das Gedeihen und den Wachstum der Pflanze, ihre Bestimmung und wechselseitigen Wirkungen erkennt; wenn er die successive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsehen und überdenkt. Er wird alsdann nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen und belehren. In diesem Sinne würde man sagen können, er habe sich einen *Stil* gebildet, da man von

der andern Seite leicht einsehen kann, wie ein solcher Meister, wenn er es nicht gar so genau nahm, wenn er nur das Auffallende, Blendende leicht auszudrücken beflissen wäre, gar bald in die Manier übergehen würde.

Die einfache Nachahmung arbeitet also gleichsam im Vorhause des Stils. Je treuer, sorgfältiger, reiner sie zu Werke geht, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet, je gelassener sie es nachahmt, je mehr sie sich dabei zu denken gewohnt, das heißt, je mehr sie das Aehnliche zu vergleichen, das Unähnliche von einander abzuheben und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernet, desto würdiger wird sie sich machen, die Schwelle des Genie's selbst zu betreten.

Wenn wir nun ferner die Manier betrachten, so sehen wir, daß sie im höchsten Sinne und in der reinsten Bedeutung des Wortes ein Mittel zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil sein könne. Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger sie von der andern Seite das Charakteristische der Gegenstände zu ergreifen und faßlich auszudrücken sucht, je mehr sie beides durch eine reine, lebhafte, thätige Individualität verbindet, desto höher, größer und respektabler wird sie werden. Unterläßt ein solcher Künstler, sich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken, so wird er sich immer mehr von der Grundfeste der Kunst entfernen, seine Manier wird immer leerer und unbedeutender werden, je weiter sie sich von der einfachen Nachahmung und von dem Stil entfernt.

Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort Manier in einem hohen und respektablen Sinne nehmen, daß also die Künstler, deren Arbeiten nach unsrer Meinung in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben. Es ist uns bloß angelegen, das Wort Stil in den höchsten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrig bleibe, um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann. Diesen Grad auch nur zu erkennen, ist schon eine große Glückseligkeit, und davon sich mit Verständigen unterhalten, ein edles Vergnügen, das wir uns in der Folge zu verschaffen manche Gelegenheit finden werden.

Von Arabesken.

1788.

Wir bezeichnen mit diesem Namen eine willkürliche und geschmackvolle malerische Zusammenstellung der mannigfaltigsten Gegenstände, um die innern Wände eines Gebäudes zu verzieren.

Wenn wir diese Art Malerei mit der Kunst im höhern Sinne vergleichen, so mag sie wohl tadelnswert sein und uns gering schätzbar vorkommen; allein wenn wir billig sind, so werden wir derselben gern ihren Platz anweisen und gönnen.

Wir können, wo Arabesken hingehören, am besten von den Alten lernen, welche in dem ganzen Kunstfache unsere Meister sind und bleiben werden.

Wir wollen suchen, unsern Lesern anschaulich zu machen, auf welche Weise die Arabesken von den Alten gebraucht worden sind.

Die Zimmer in den Häusern des ausgegrabenen Pompeji sind meistens klein; durchgängig findet man aber, daß die Menschen, die solche bewohnten, alles um sich her gern verziert und durch angebrachte Gestalten veredelt sahen. Alle Wände sind glatt und sorgfältig abgetüncht, alle sind gemalt; auf einer Wand von mäßiger Höhe und Breite findet man in der Mitte ein Bildchen angebracht, das meistens einen mythologischen Gegenstand vorstellt. Es ist oft nur zwischen zwei und drei Fuß lang und proportionierlich hoch und hat als Kunstwerk mehr oder weniger Verdienst. Die übrige Wand ist in einer Farbe abgetüncht; die Einfassung derselben besteht aus sogenannten Arabesken. Stäbchen, Schnurkel, Bänder, aus denen hier und da eine Blume oder sonst ein lebendiges Wesen hervorblüht, alles ist meistens sehr leicht gehalten, und alle diesezieraten, scheint es, sollen nur diese einfarbige Wand freundlicher machen und, indem sich ihre leichten Züge gegen das Mittelstück bewegen, dasselbe mit dem Ganzen in Harmonie bringen.

Wenn wir den Ursprung dieser Verzierungsart näher betrachten, so werden wir sie sehr vernünftig finden. Ein Hausbesitzer hatte nicht Vermögen genug, seine ganzen Wände mit würdigen Kunstwerken zu bedecken, und wenn er es gehabt hätte, wäre es nicht einmal ratsam gewesen, denn es würden ihn Bilder mit lebensgroßen Figuren in seinem kleinen Zimmer nur geängstigt, oder eine Menge

kleiner neben einander ihn nur zerstreuet haben. Er verziert also seine Wände nach dem Maße seines Beutels auf eine gefällige und unterhaltende Weise; der einfarbige Grund seiner Wände mit den farbigen Zieraten auf demselben gibt seinen Augen immer einen angenehmen Eindruck. Wenn er für sich zu denken und zu thun hat, zerstreuen und beschäftigen sie ihn nicht, und doch ist er von angenehmen Gegenständen umgeben. Will er seinen Geschmack an Kunst befriedigen, will er denken, einen höhern Sinn ergoßen, so sieht er seine Mittelbildchen an und erfreut sich an ihrem Besiz.

Auf diese Weise waren also Arabesken jener Zeit nicht eine Verschwendung, sondern eine Ersparnis der Kunst gewesen. Die Wand sollte und konnte nicht ein ganzes Kunstwerk sein, aber sie sollte doch ganz verziert, ein ganz freundlicher und frohlicher Gegenstand werden und in ihrer Mitte ein proportionierliches gutes Kunstwerk enthalten, welches die Augen anzoze und den Geist befriedigte.

Die meisten dieser Stücke sind nunmehr aus den Wänden herausgehoben und nach Portici gebracht, die Wände mit ihren Farben und Zieraten stehen noch meistens als freier Ruß ausgelegt und müssen nach und nach zu Grunde gehen.

Wie wünschenswert wäre es, daß man nur einige solche Wände im Zusammenhang, wie man sie gefunden, in Kupfer mitgeteilt hätte, so würde das, was ich hier sage, einem jeden sogleich in die Augen fallen.

Ich glaube noch eine Bemerkung gemacht zu haben, woraus mir deutlich wird, wie die bessern Künstler damaliger Zeit dem Bedürfnis der Liebhaber entgegengeartet haben. Die Mittelbilder der Wände, ob sie gleich auch auf Tünche gemalt sind, scheinen doch nicht an dem Orte, wo sie sich gegenwärtig befinden, gefertigt worden zu sein; es scheint, als habe man sie erst herbeigebracht, an die Wand befestigt und sie baselbst eingetüncht und die übrige Fläche umher gemalt.

Es ist sehr leicht, aus Kalk und Puzzolane feste und transportable Tafeln zu fertigen. Wahrscheinlich hatten gute Künstler ihren Aufenthalt in Neapel und malten mit ihren Schülern solche Bilder in Vorrat; von daher holte sich der Bewohner eines Landstädtchens, wie Pompeji war, nach seinem Vermögen ein solches

Bild; Tüncher und subordinierte Künstler, welche fähig waren, Arabesken hinzuzichnen, fanden sich eher, und so ward das Verlangen eines jeden Hausbesizers befriedigt.

Man hat in dem Gewölbe eines Hauses zu Pompeji ein paar solche Tafeln los und an die Wand gelehnt gefunden, und daraus hat man schließen wollen, die Einwohner hatten bei der Eruption des Vesuv's Zeit gehabt, solche von den Wänden abzusagen, in der Absicht, sie zu retten. Allein es scheint mir dieses in mehr als einem Sinne höchst unwahrscheinlich, und ich bin vielmehr überzeugt, daß es solche angeschaffte Tafeln gewesen, welche noch erst in einem Gebäude hatten angebracht werden sollen.

Fröhllichkeit, Leichtsin, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen.

Ich würde deswegen nie gegen sie eifern, sondern nur wünschen, daß der Wert der höchsten Kunstwerke erkannt würde. Geschicht das, so tritt alle subordinierte Kunst, bis zum Handwerk herunter, an ihren Platz, und die Welt ist so groß und die Seele hat so nothig, ihren Genuß zu vermannigfaltigen, daß uns das geringste Kunstwerk an seinem Platz immer schatzbar bleiben wird.

In den Dadern des Titus zu Rom sieht man auch noch Ueberbleibsel dieser Malerei. Lange gewölbte Gänge, große Zimmer sollten gleichsam nur geglättet und gefarbt, mit so wenig Umständen als möglich verziert werden. Man weiß, mit welcher Sorgfalt die Alten ihre Mauern abtünchten, welche Marmorglätte und Festigkeit sie der Tünche zu geben wußten. Diese reine Fläche malten sie mit Wachsfarben, die ihre Schönheit bis jetzt noch kaum verloren haben und in ihrer ersten Zeit wie mit einem glänzenden Firnis überzogen waren. Schon also, wie gesagt, ergoßte ein solcher gewölbter Gang durch Glätte, Glanz, Farbe, Reinlichkeit das Auge. Die leichte Erde, der gefällige Schmuck kontrastirte gleichsam mit den großen, einfachen, architektonischen Massen, machte ein Gewölbe zur Laube

und einen dunklen Saal zur bunten Welt. Wo sie solid vernieren sollten und wollten, fehlte es ihnen weder an Mitteln noch an Sinn, wovon ein andermal die Rede sein wird.

Die berühmten Arabesken, womit Raphael einen Teil der Wöden des Vatikans ausgeziert, sind freilich schon in einem andern Sinne; es ist, als wenn er verschwenderisch habe zeigen wollen, was er erfunden, und was die Anzahl geschickter Leute, welche mit ihm waren, ausführen konnte. Hier ist also schon nicht mehr jene weise Sparsamkeit der Alten, die nur gleichsam eilten, mit einem Gebäude fertig zu werden, um es genießen zu können, sondern hier ist ein Künstler, der für den Herrn der Welt arbeitet und sich sowohl als jenem ein Denkmal der Fülle und des Reichthums errichten will. Am meisten im Sinne der Alten dunkeln auch die Arabesken in einem Zimmerchen der Villa, welche Raphael mit seiner Geliebten bewohnte. Hier findet man an den Seiten der gewölbten Decke die Hochzeit Alexanders und Roxanens und ein ander geheimnißvoll allegorisches Bild, wahrscheinlich die Gewalt der Begierden vorstellend. An den Wänden sieht man kleine Venien und ausgewachsene männliche Gestalten, die auf Schürkeln und Stäben gaulen und sich heftiger und munfterer bewegen. Sie scheinen zu balancieren, nach einem Ziel zu eilen, und was alles die Lebenslust für Bewegungen einflößen mag. Das Brustbild der schönen Kornarina ist viermal wiederholt, und die halb leichtsinnigen, halb soliden Jünger dieses Zimmerchens atmen Freude, Leben und Liebe. Er hat wahrscheinlich nur einen Teil davon selbst gemalt, und es ist um so reizender, weil er hier viel hatte machen können, aber weniger, und eben was genug war, machen wollte.

Ueber Christus und die zwölf Apostel,

nach Raphael von Mark Anton gestochen und von Herrn Professor Zanger in Tüßeldorf kopirt

1789.

Indem wir die Meisterwerke Raphael's bewundern, bemerken wir gar leicht eine höchst glückliche Erfindung und eine dem Ge-

anken ganz gemäße, bequeme und leichte Ausföhrung. Wenn wir jenes einem glöcklichen Naturell zuschreiben, so sehen wir in diesem einen durch vieles Nachdenken geübten Geschmac und eine durch anhaltende Übung unter den Augen großer Meister erlangte Kunstfertigkeit.

Die dreizehn Blätter, welche Christum und die zwölf Apostel vorstellen und welche Carl-Anton nach ihm gestochen, Herr Professor Zanger in Düsselbort aber neuerdings kopiert hat, geben uns die schönste Gelegenheit, jene Betrachtung zu erneuern.

Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und größtentheils ihren einfachen Wandel mit einem Martyrertode krönten, gebührend vorzustellen, hat er mit einer solchen Einfach, Mannigfaltigkeit, Herzlichkeit und mit so einem reichen Kunstverständnis aufgelöst, daß wir diese Platter für eins der schönsten Monumente seines glöcklichen Daseins halten können.

Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beschäftigung, Wandel und Tode in Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das zarteste bemäht und dadurch eine Reihe von Gestalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung auf einander haben.

Wir wollen sie einzeln durchgehen, um unsre Leser auf diese interessante Sammlung aufmerksam zu machen.

Petrus Er hat ihn gerade von vorne gestellt und ihm eine feste, gedrungene Gestalt gegeben. Die Extremitäten sind bei dieser, wie bei einigen andern Figuren, ein wenig groß gehalten, wodurch die Figur etwas kürzer scheint. Der Hals ist kurz, und die kurzen Haare sind unter allen dreizehn Figuren am stärksten gekraust. Die Hauptalten des Gewandes laufen in der Mitte des Körpers zusammen, das Gesicht sieht man, wie die übrige Gestalt, ganz von vorn. Die Figur ist in sich fest zusammengenommen und steht da, wie ein Pfeiler, der eine Last zu tragen imstande ist.

Paulus ist auch stehend abgebildet, aber abgewendet, wie einer, der gehen will und nochmals zurücksieht, der Mantel ist aufgezogen und über den Arm, in welchem er das Buch halt, geschlagen; die Füße sind frei, es hindert sie nichts am Fortschreiten;

Haare und Bart bewegen sich wie Flammen, und ein schwarmerischer Ernst glüht auf dem Gesichte.

Johannes Ein edler Jüngling, mit langen, angenehmen, nur am Ende krausen Haaren. Er scheint zufrieden, ruhig, die Zeugnisse der Religion, das Buch und den Kelch, zu besitzen und vorzuzeigen. Es ist ein sehr glücklicher Kunstgriff, daß der Adler, indem er die Flügel hebt, das Gewand zugleich mit in die Höhe bringt und durch dieses Mittel die schon angelegten Falten in die vollkommenste Lage gesetzt werden.

Matthaus Ein wohlhabender, behaglicher, auf seinem Dasein ruhender Mann. Die allzugroße Ruhe und Bequemlichkeit ist durch einen ernsthaften, beinahe saeuen Blick ins Gleichgewicht gebracht; die Falten, die über den Leib geschlagen sind, und der Geldbeutel geben einen unaussprechlichen Begriff von behaglicher Harmonie.

Thomas ist eine der schönsten, in der größten Einheit ausdrucksvollsten Figuren. Er steht in seinen Mantel zusammengenommen, der auf beiden Seiten fast symmetrische Falten wirft, die aber durch ganz leise Veränderungen einander völlig unähnlich gemacht worden sind. Still, ruhiger, bescheidener kann wohl kaum eine Gestalt gebildet werden. Die Wendung des Kopfes, der Ernst, der beinahe traurige Blick, die Feinheit des Mundes harmonieren auf das Schönste mit dem ruhigen Ganzen. Die Haare allein sind in Bewegung, ein unter einer sanften Augenfron bewegtes Gemüt anzuzeigen.

Jakobus major Eine sanfte, eingehüllte, vorbeiwandelnde Pilgrimsgehalt.

Philippus. Man lege diesen zwischen die beiden vorhergehenden und betrachte den Faltenwurf aller drei neben einander, und es wird auffallen, wie reich, groß, breit die Falten dieser Gestalt, gegen jene gehalten, sind. So reich und vornehm sein Gewand ist, so sicher steht er, so fest halt er das Kreuz, so scharf sieht er darauf, und das Ganze scheint eine innere Größe, Ruhe und Festigkeit anzudeuten.

Andreas umarmt und liebkoset sein Kreuz mehr, als er es trägt, die einfachen Falten des Mantels sind mit großem Verstande geworfen.

Thaddäus. Ein Jüngling, der, wie es die Monche auf der

Reise zu thun pflegen, sein langes Ueberkleid in die Höhe nimmt, daß es ihn nicht im Gehen hindere. Aus dieser einfachen Handlung entstehen sehr schöne Falten. Er trägt die Bartlanc, das Zeichen seines Märtyrertodes, als einen Wanderstab in der Hand.

Matthias. Ein munterer Alter, in einem durch höchst verstandene Falten vermannigfaltigten einfachen Kleide, lehnt sich auf einen Speiß; sein Mantel fällt hinterwärts herunter.

Simon. Die Falten des Mantels sowohl als des übrigen Gewandes, womit diese mehr von hinten als von der Seite zu sehende Figur bekleidet ist, gehören mit unter die schönsten der ganzen Sammlung, wie überhaupt in der Stellung, in der Miene, in dem Haarwuchse eine unbeschreibliche Harmonie zu bewundern ist.

Bartholomäus steht in seinem Mantel wild und mit großer Kunst kunstlos eingewickelt; seine Stellung, seine Haare, die Art, wie er das Messer hält, möchte uns fast auf die Gedanken bringen, er sei eher bereit, jemanden die Haut abzuziehen, als eine solche Operation zu dulden.

Christus zuletzt wird wohl niemanden befriedigen, der die Wundergestalt eines Gottmenschen hier suchen mochte. Er tritt einfach und still hervor, um das Volk zu segnen. Von dem Gewand, das von unten heraufgezogen ist, in schönen Falten das Knie sehen laßt und wider dem Leibe ruht, wird man mit Recht behaupten, daß es sich keinen Augenblick so erhalten könne, sondern gleich herunterfallen müsse. Wahrscheinlich hat Raphael supponiert, die Figur habe mit der rechten Hand das Gewand heraufgezogen und angehalten und lasse es in dem Augenblicke, in dem sie den Arm zum Segnen aufhebt, los, so daß es eben niederfallen muß. So wäre dieses ein Beispiel von dem schönen Kunstmittel, die kurz vorhergegangene Handlung durch den überbleibenden Zustand der Falten anzudeuten.

Alles dieses bisher Gesagte sind immer nur Noten ohne Text, und wir wurden uns wohl schwerlich entschlossen haben, sie aufzuzeichnen, noch weniger sie abdrucken zu lassen, wenn es nicht unsern Lesern möglich wäre, sich wenigstens einen großen Theil des Vergnügens zu verschaffen, welches man beim Anblick dieser Kunstwerke genießt.

Herr Professor Zanger in Dusseldorf hat von diesen seltenen

und schaybaren Blättern uns vor kurzem Kopien geliefert, welche für das, was sie kosten, um einen sehr geringen Preis zu haben sind.

Die Konture im allgemeinen, sowohl der ganzen Figuren als der einzelnen Teile, sind sorgfältig und treu gearbeitet; auch sind Licht und Schatten, im ganzen genommen, harmonisch genug behandelt, und der Stich thut, besonders auf lichtgrauem Papier, einen ganz guten Effekt. Diese Blätter gewähren also unstreitig einen Begriff von dem Wert der Originale in Absicht auf Erfindung, Stellung, Wurf der Falten, Charakter der Haare und der Gesichter, und wir dürfen wohl sagen, daß kein Liebhaber der Kunst veräumen sollte, sich diese Langerischen Kopien anzuschaffen, selbst in dem seltenen Falle, wenn er die Originale besäße, denn auch alsdann würden ihm diese Kopien, wie eine gute Uebersetzung, noch manchen Stoff zum Nachdenken geben. Wir wollen hingegen auch nicht bergen, daß, in Vergleichung mit den Originalen, uns diese Kopien manches zu wünschen übrig lassen. Besonders bemerkt man bald, daß die Geduld und Aufmerksamkeit des Kopierenden durch alle dreizehn Blätter sich nicht gleich geblieben ist. So ist zum Beispiel die Figur des Petrus mit vieler Sorgfalt, die Figur des Johannes dagegen sehr nachlässig gearbeitet, und bei genauer Prüfung findet man, daß die übrigen sich bald diesem, bald jenem an Werte nähern. Da alle Figuren bekleidet sind und der größte Kunstwert in den harmonischen, zu jedem Charakter, zu jeder Stellung passenden Gewändern liegt, so geht freilich die höchste Blüte dieser Werke verloren, wenn der Kopierende nicht überall die Falten auf das zarteste behandelt. Nicht allein die Hauptfalten der Originale sind meisterhaft gedacht, sondern von den scharfsten und kleinsten Brüchen bis zu den breitesten Verschlüssen ist alles überlegt und mit dem verständigsten Grabstichel jeder Teil nach seiner Eigenschaft ausgedruckt. Die verschiedenen Abschattungen, kleine Vertiefungen, Erhöhungen, Ränder, Brüche, Saume sind alle mit einer bewundernswürdigen Kunst nicht angedeutet, sondern ausgeführt; und wenn man an diesen Blättern den strengen Fleiß und die große Reinlichkeit der Albrecht Dürerischen Arbeiten vernimmt, so zeigen sie dagegen bei dem größten Kunstverstand ein so leichtes und gaudiges Naturell ihrer Urheber, daß sie uns wieder unichätbar vorkommen. In den Originalen ist keine Falte, von der wir uns

nicht Nachenschaft zu geben getrauen, keine, die nicht, selbst in den schwachern Abdrucken, welche wir vor uns haben, bis zu ihrer letzten Abstufung zu verfolgen wäre. Bei den Kopien ist das nicht immer der Fall, und wir haben es nur desto mehr bedauert, da nach dem, was schon gelistet ist, es Herrn Professor Langer gar nicht an Mannfertigkeit zu fehlen scheint, das Mehrere gleichfalls zu leisten. Nach allem diesem glauben wir mit gutem Gewissen wiederholen zu können, daß wir wünschen, diesen geschickten, auf ernsthafteste Kunstwerke aufmerksamen und — welches in unserer Zeit selten zu sein scheint — Aufmerksamkeit erregenden Künstler durch gute Auf- und Abnahme seiner gegenwärtigen Arbeit aufgemuntert zu sehen, damit er in der Folge etwa noch ein und das andere ähnliche Werk unternehmen und mit Anstrengung aller seiner Kräfte uns eine Arbeit vorlegen möge, welche wir mit einem ganz unbedingten Lobe den Subaltern anpreisen können.

Joseph Bossi.

Ueber Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand.

Großfol. o. 204 Seiten. 1810.

1817—1818.

Der Verfasser dieses bedeutenden Werkes, ein Mailänder, geboren 1777, von der Natur begabt mit schönen Fähigkeiten, die sich früh entwickelten, vor allem aber mit Neigung und Geschick zur bildenden Kunst ausgestattet, scheint aus sich selbst und an Leonard da Vincis Verfasserschaft sich herangebildet zu haben. So viel wissen wir übrigens von ihm, daß er nach einem sechsährigen Aufenthalte in Rom und seiner Rückkunft ins Vaterland als Direktor einer neu zu belebenden Kunstakademie angestellt ward.

So zum Nachdenken als wie zum Arbeiten geneigt, hatte er die Grundlage und Geschichte der Kunst sich eigen gemacht und durfte daher das schwere Geschäft übernehmen, in einer wohlbedachten Kopie das berühmte Bild Leonards da Vinci, das Abendmahl des Herrn, wieder herzustellen, damit solches in Faksimile

gebracht und für ewige Zeiten erhalten würde. Wie er dabei verfahren, davon gibt er in genanntem Werke Rechenschaft, und unsere Absicht ist, eine kurze Darstellung seiner Bemühungen zu liefern.

Allgemein wird dieses Buch von Kunstfreunden günstig aufgenommen, solches aber näher zu beurteilen, ist man in Weimar glücklicherweise in den Stand gesetzt: denn indem Bossi ein gänzlich verdorbenes, übermaltes Original nicht zum Grund seiner Arbeit legen konnte, sah er sich genötigt, die vorhandenen Kopien desselben genau zu studieren; er zeichnete von drei Wiederholungen die Köpfe, wohl auch Hände durch und suchte möglichst in den Geist seines großen Vorgängers einzudringen und dessen Absichten zu erraten, da er denn zuletzt, durch Urtheil, Wahl und Gefühl geleitet, seine Arbeit vollendete, zum Vorbild einer nunmehr schon fertigen Mosaik. Gedachte Durchzeichnungen finden sich sämtlich in Weimar, als ein Gewinn der letzten Reise Ihres Königlichen Hoheit des Großherzogs in die Lombardei; von wie großem Wert sie aber seien, wird sich in der Folge dieser Darstellung zeigen.

Aus dem Leben Leonards.

Vinci, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno, nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einen Besitzer Namens Pierro, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter geboren ward. Dieser, Leonard genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt; Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmut und gute Sitten waren ihm verliehen, mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst: deshalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio, einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne, in die Lehre that, da denn Leonard seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Thätigkeit zeigen kann; sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der magern Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer, sittlicher

Gefinnungen ein neues Leben begonnen; der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt; ihm gelang, was ihm kein Talent eingab, wohn sein Gefühl ihn trug, so weit sein Geschmaç sich ausbildete; aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu geben von dem Guten, was er leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keins der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammengebadt, überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes; noch sind die Grundlage nicht ausgeprochen, wornach man seine eigene Arbeit beurteilt hätte.

In solche Zeit kam Leonard, und wie ihm, bei angeborener Kunstfertigkeit, die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Triebinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte, er suchte daher die Gesetze des organischen Baues, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Anordnung seiner Gegenstände im gegebenen Raum, genug, alle Kunstverfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen; was ihm aber besonders am Herzen lag, war die Verschiedenheit menschlicher Gesichtsbildung, in welcher sich sowohl der bestehende Charakter, als die momentane Leidenschaft dem Auge darstellt, und dieses wird der Punkt sein, wo wir, das Meistmahl betrachtend, am längsten zu verweilen haben.

Desseu öffentliche Werke.

Die unruhigen Zeiten, welche der unzulängliche Peter Medici über Florenz heranzog, truben Leonarden in die Lombardie, wo eben nach dem Tode des Herzogs Francisco Sforza dessen Nachfolger Ludwica, mit dem Zunamen il Moro, seinem Vorgänger und sich selbst durch gleiche Großheit und Thätigkeit Ehre zu machen, auch die eigene Regierung durch Kunstwerke zu verherrlichen gedachte. Hier nun erhielt Leonard sogleich den Auftrag, eine riesenhafte Reiterstatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feste, als das Prachtfeste, was man auf-

führen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es, und der Künstler sah sich genötigt, das zweite vorzunehmen; auch dieses ward vollendet. Nun zogen die Franzosen über die Alpen; es diente den Soldaten als Zielbild, sie schossen es zusammen: und so ist uns von beiden, die eine Arbeit von sechzehn Jahren gekostet, nichts übrig geblieben. Daran erkennen wir, daß eitle Prunksucht eben so wie roher Unverstand den Künsten zum höchsten Schaden gereiche.

Nur im Vorübergehen gedenken wir der Schlacht von Anghiari, deren Kartou er zu Florenz, mit Michel Angelo wetterfernd, ausarbeitete, und des Bildes der heiligen Anna, wo Großmutter, Mutter und Enkel, Schoß auf Schoß, kunstreich zusammen gruppiert sind.

Das Abendmahl.

Wir wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unserer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloster alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Wachten unsere Leser Vorahens Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht, uns sowohl über das Ganze als wie das Einzelne zu verstandigen.

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervorderst in Betrachtung gezogen: denn hier thut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refektorium etwas schicklicher und edler ausgedacht werden, als ein Scharbmahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte?

Als Reisende haben wir dieses Speisestimmer vor manchen Jahren noch unzerstört gesehen. Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber, im Grunde des Saals, stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzuhohen Thüren den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi, als zwei Gegenbilder, auf einander trafen und die Mönche an ihren Tischen sich dazwischen eingeklinken fanden. Und eben deshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbilde nehmen. Auch ist gewiß das Tischstuch

mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknußten Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen, Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräthe gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.

Hier war also fernzuevgs die Rede von Annäherung an ein unsichres, veraltetes Kostüm. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein, sie sollte der Gegenwart angenähert werden, Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominikanern zu Mailand einnehmen.

Nach in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung thun. Ungefähr zehn Fuß über der Erde nehmen die dreizehn Figuren, sämtlich etwa anderthalbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur zwei derselben sieht man ganz an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Nothwendigkeit seinen Vorteil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Teil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier elf Halbfiguren, deren Schoß und Kniee von Tisch und Tuch bedeckt wird, unter der die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich sein sollten.

Nun versetze man sich an Ort und Stelle, denke sich die sittliche äußere Ruhe, die in einem solchen monchischen Speisefuale obwaltet, und bewundere den Künstler, der seinem Bilde kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung einhaucht und, indem er sein Kunstwerk möglichst an die Natur herangebracht hat, es alsobald mit der nächsten Wirklichkeit in Kontrast setzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhige heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: Einer ist unter euch, der mich verrät! Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes, die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt. Ja, es ist nicht anders! einer ist unter euch, der mich verrät!

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonard dieses Bild hauptsächlich belebte: es

ist die Bewegung der Hände; dies konnte aber auch nur ein Italiener finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen teil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Durch verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände drückt er aus: „Was kammert's mich!

Komm her! Dies ist ein Schemel' nimm dich in acht vor ihm' — Er soll nicht lange leben! — Dies ist ein Hauptpunkt. Dies merket besonders wohl, meine Zuhörer!“ Einer solchen National-eigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Leonard sein forschendes Auge besonders zuwenden, hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleichförmliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das Lobenswürdigste geleistet.

Die Gestalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn lassen sich drei und drei zusammen betrachten, wie sie denn auch so jedesmal in eins gedacht, in Verhältnis gestellt und doch in Bezug auf ihre Nachbarn gehalten sind. Zunächst an Christi rechter Seite Johannes, Judas und Petrus

Petrus, der Entfernteste, fährt nach seinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der sich, erschrocken aufwärts sehend, vorwärts über den Tisch beugt, mit der rechten festgeschlossenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfartige Bewegung macht, als wollte er sagen: Was soll das heißen? — Was soll das werden? Petrus hat indessen mit seiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Christum und zugleich den geliebten Jünger anregend, er solle fragen, wer denn der Verräter sei? Einen Messergriff in der Rechten setzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfäß umschüttet, glücklich bewirkt wird. Diese Gruppe kann als die zuerstgedachte des Bildes angesehen werden, sie ist die vollkommenste.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mächtiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrat Jakobus,

der ältere, beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebogen, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Thomas erscheint hinter seiner Schulter hervor, und sich dem Herand nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieser Gruppe Gehörige, rundet sie aufs lieblichste, er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt die Hände auf die Brust, mit größter Klarheit ausprechend: Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei letzteren dieser Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten sich unter einander über das schrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so, durch das unschätzbarste Kunstmittel, seine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigste Ueberraschung, Zweifel und Argwohn: er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen — eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: Hab' ich's nicht gesagt! Habe ich's nicht immer vermutet! — Simon sitzt höchst würdig am Ende des Tisches, wir sehen daher dessen ganze Figur: er, der älteste von allen, ist reich mit Falten bekleidet, Gesicht und Bewegung zeigen, er sei betroffen und nachdenkend, nicht erschüttert, kaum bewegt.

Wenden wir nun die Augen sogleich auf das entgegengesetzte Tischende, so sehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken übergeschlagen, steht, mit beiden ruhig auf den Tisch gestemmtten Händen seinen übergebogenen Körper unterstützend. Er horcht, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird; denn überhaupt scheint die Anregung des Liebungsplingers von dieser ganzen Seite auszugehen. Jakobus, der jüngere, neben und hinter Bartholomäus, legt die linke Hand auf Petrus' Schulter, so wie Petrus auf die Schulter Johannes; aber Jakobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.

Und also wie Petrus hinter Judas, so greift Jakobus, der jüngere, hinter Andreas her, welcher, als eine der bedeutendsten Figuren, mit halbaufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, der in diesem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt.

Technisches Verfahren.

Indem uns nun noch manches über Gestalten und Gesichtsbildung, Bewegung, Bekleidung zu sagen übrig bleibt, wenden wir uns zu einem andern Teil des Vortrags, von welchem wir nur Betrübnis erwarten können; es sind nämlich die mechanischen, chemisch-physischen und technischen Kunstmittel, welche der Künstler anwendete, das herrliche Werk zu verfertigen. Durch die neusten Untersuchungen wird es nur allzu klar, daß es auf die Mauer mit Oelfarbe gemalt gewesen; dieses Verfahren, schon längst mit Vorteil ausgeübt, mußte einem Künstler wie Leonard höchst willkommen sein, der, mit dem glücklichsten Blick, die Natur anzuschauen, geboren, sie zu durchschauen trachtete, um ihr Inneres im Aeußern vorzustellen.

Wie groß diese Unternehmung, ja wie sie anmaßend sei, fällt bald in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Natur von innen heraus arbeitet und sich selbst erst unendliche Mittel vorbereiten muß, ehe sie nach tausendfältigen Versuchen die Organe aus und an einander zu entwickeln fähig wird, um eine Gestalt wie die menschliche hervorzubringen, welche zwar die höchsten innerlichen Vollkommenheiten äußerlich offenbart, das Rätsel aber, wohinter die Natur sich verbirgt, mehr zu verwickeln als zu lösen scheint.

Das Innere nun im Aeußern gewissenhaft darzustellen, war nur der größten Meister höchster und einziger Wunsch; sie trachteten nicht nur, den Begriff des Gegenstandes treffend wahr nachzubilden, sondern die Abbildung sollte sich an die Stelle der Natur selbst setzen, ja in Absicht auf Erscheinung sie überbieten. Hier war nun vor allem die höchste Ausführlichkeit nötig; und wie sollte diese anders als nach und nach zu leisten sein? Ferner war unerläßlich, daß man irgend einen Neuzug anbringen und aufsetzen könne. Diese Vorteile und noch so viele andere bietet die Oelmalerei.

Und so hat man denn nach genauer Untersuchung gefunden, daß Leonard ein Gemisch von Mastix, Bech und andern Anteilen mit warmen Eiern auf den Mauertünch gezogen. Ferner, um sowohl einen vollen glatten Grund als auch eine größere Sicherheit gegen äußere Einwirkung zu erhalten, gab er dem Ganzen einen zarten Ueberzug von Bleiweiß, auch gelben und feinen Thonerden. Aber eben diese Sorgfalt scheint dem Werke geschadet zu haben; denn wenn auch dieser letzte zarte Tünch im Anfange, als die darauf getragenen Farben des Bildes genugsame Nahrung hatten, seinen Teil davon aufnahm und sich eine Weile gut hielt, so verlor er doch, als das Öl mit der Zeit austrothete, gleichfalls seine Kraft und fing an zu reißen, da denn die Feuchtigkeit der Mauer durchdrang und zuerst den Mober erzeugte, durch welchen das Bild nach und nach unscheinbar ward.

Ort und Platz.

Was aber noch mehr traurige Betrachtungen erregt, ist leider, daß man, als das Bild gemalt wurde, dessen Untergang aus der Beschaffenheit des Gebäudes und der Lage desselben voraussagen konnte. Herzog Ludwig, aus Absicht oder Grille, nötigte die Mönche, ihr verfallendes Kloster an diesem widerwärtigen Orte zu erneuern; daher es denn schlecht und wie zur Frons gebaut ward. Man sieht in den alten Ibugangen elende, lüderlich gearbeitete Säulen, große Bögen mit kleinen abwechselnd, ungleiche, angegriffene Ziegeln, Materialien von alten, abgetragenen Gebäuden. Wenn man nun so an auferlichen, dem Blick des Beobachters ausgefetzten Stellen verfuhr, so laßt sich fürchten, daß die innern Mauern, welche übermucht werden sollten, noch schlechter behandelt worden. Hier mochte man verwitternde Backsteine und andere von schädlichen Salzen durchdrungene Mineralien verwenden, welche die Feuchtigkeit des Lokals eintragen und verderblich wieder aushauchten. Ferner stand die unglückliche Mauer, welcher ein so großer Schatz anvertraut war, gegen Norden und überdies in der Nähe der Küche, der Speisekammer, der Anrichten. Und wie traurig, daß ein so vorsichtiger Künstler, der seine Farben nicht genugsam wählen und verfeinern, seine Kenntnisse nicht genug klaren konnte, durch Umstände genötigt war, gerade Platz und Ort, wo das Bild stehen sollte, den Haupt-

punkt, worauf alles ankommt, zu übersehen oder nicht genug zu beherrigen!

Wäre aber doch, trotz allem diesem, das ganze Kloster auf einer Höhe gestanden, so würde das Uebel nicht auf einen solchen Grad erwachsen sein. Es liegt aber so tief, das Refektorium tiefer als das übrige, so daß im Jahr 1800, bei anhaltendem Regen, das Wasser darin über drei Palmen stand, welches uns zu folgern berechtigt, daß das entsehlliche Gewässer, welches 1500 niederging und überschwoll, sich auf gleiche Weise hierher erstreckt habe. Denke man sich auch, daß die damaligen Geistlichen das Möglichsie zur Austrocknung gethan, so blieb leider noch genug eingesogene Feuchtigkeit zurück. Und dies ereignete sich sogar schon zu der Zeit, als Leonard noch malte.

Etwa zehn Jahre nach beendigtem Bilde überfiel eine schreckliche Pest die gute Stadt; und wie kann man bedrangten Geistlichen zumuten, daß sie, von aller Welt verlassen, in Todesgefahr schwebend, für das Gemälde ihres Speisemanns Sorge tragen sollten?

Kriegsunruhen und unzählig anderes Unglück, welches die Lombardei in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts betraf, verursachten gleichfalls die gänzliche Vernachlässigung solcher Werke, da denn das unsere, bei den schon angeführten inneren Mängeln besonders der Mauer, des Fundgrundes, vielleicht der Malweise selbst, dem Verderben schon überliefert war. In der Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sagt ein Reisender, das Bild sei halb verborben; ein anderer sieht darin nur einen blinden Flecken; man beklagt das Bild als schon verloren, versichert, man sehe es kaum und schlecht; einer nennt es völlig unbrauchbar, und so sprechen alle spätern Schriftsteller dieser Zeit.

Aber das Bild war doch immer noch da, und wenn auch gegen seine erste Zeit nur ein Schatten, es war noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es völlig zu verlieren: die Sprünge vermehren sich, sie laufen zusammen, und die große kostbare Fläche, in unzählige kleine Krusten zersprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen. Von diesem Zustande gerührt, läßt Kardinal Friedrich Borromeo 1612 eine Kopie fördern, deren wir nur vorläufig dankbar gedenken.

Zunehmendes Verderbniß.

Alein nicht nur der Zeitverlauf, in Verbindung mit gebadten Umständen, nein, die Besizer selbst, die seine Hüter und Bewahrer hätten sein sollen, veranlaßten sein großes Verderben und bedeckten dadurch ihr Andenken mit ewiger Schande. Die Thüre schien ihnen zu niedrig, durch die sie ins Refektorium gehen sollten; sie war symmetrisch mit einer andern im Sockel angebracht, worauf das Bild fußte. Sie verlangten einen majestätischen Eingang in dieses ihren so teure Gemach.

Eine Thüre, weit größer als nötig, ward in die Mitte gebrochen, und ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verkörten, zerstörten sie die Füße einiger Apostel, ja Christi selbst. Und hier fangt der Ruin des Bildes eigentlich an. Denn da, um einen Bogen zu wolben, eine weit größere Lücke als die Thüre in die Mauer gebrochen werden mußte, so ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, sondern die Hammer- und Hakenschlage erschütterten das Gemälde in seinem eigenen Felde; an vielen Orten ging die Kruste los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befestigte.

Späterhin ward das Bild durch eine neue Geschmacklosigkeit verfinstert, indem man ein landesherrliches Wappenschild unter der Decke befestigte, welches, Christi Scheitel fast berührend, wie die Thüre von unten, so nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte. Von dieser Zeit an besprach man die Wiederherstellung immer aufs neue; unternommen wurde sie später; denn welcher echte Künstler mochte die Gefahr einer solchen Verantwortung auf sich nehmen? Unglücklicherweise endlich im Jahre 1726 meldet sich Bellotti, arm an Kunst und zugleich, wie gewöhnlich, mit Annahmen überflüssig begabt; dieser, marktichreierisch, ruhnte sich eines besondern Geheimnisses, womit er das verbliebene Bild ins Leben zu rufen sich unterfange. Mit einer kleinen Probe be-thort er die kenntnislosen Mönche; keiner Wankur wird solch ein Schatz verborgen, den er sogleich mit Bretterverschlügen verheimlicht und nun, dahinter verborgen, mit kunstschänderischer Hand das Werk von oben bis unten übermalt. Die Mönchelein bewunderten das Geheimniß, das er ihnen, um sie völlig zu betören, in einem

gemeinen Farnis mittheilte; damit sollten sie, wie er sie versicherte, sich künftig aus allen Verlegenheiten erretten.

Ob sie bei einer neuen, bald eintretenden Uebernebelung des Bildes von diesem köstlichen Mittel Gebrauch gemacht, ist nicht bekannt; aber gewiß ward es noch einigemal theilweise aufgetrichen, und zwar mit Wasserfarbe, wie sich noch an einigen Stellen bemerken läßt.

Indessen verdarb das Bild immer und weiter, und aufs neue ward die Frage, in wiefern es noch zu erhalten sei, nicht ohne manchen Streit unter Kunstlern und Anordnenden besprochen. De Giorgi, ein bescheidener Mann von mäßigem Talent, aber einsichtig und eifrig, Kenner der wahren Kunst, lehnte beharrlich ab, seine Hand dahin zu führen, wo Leonard die feinnere gehalten habe.

Endlich 1770, auf wohlmeinenden, aber Einsicht ermangelnden Befehl, durch Nachgiebigkeit eines hofmannischen Priors, ward einem gewissen Mazza das Geschäft übertragen, dieser versuchte meisterhaft, die wenigen alten Originalstellen, obschon durch fremde Hand zweimal getruht, waren seinem freien Pinsel ein Lustobjekt; er beschabte sie mit Eisen und bereitete sich glatte Stellen, die Züge seiner frechen Kunst hinzufudeln, ja mehrere Köpfe wurden auf gleiche Weise behandelt.

Dawider nun regten sich Männer und Kunstfreunde in Mailand; öffentlich tadelte man Gonner und Klienten. Lebhaftes, wunderliche Geister schurten zu, und die Verung ward allgemein. Mazza, der zu der Rechten des Heilandes zu malen angefangen hatte, hielt sich dergestalt an die Arbeit, daß er auch zur Linken gelangte, und nur unberührt blieben die Köpfe des Matthäus, Thaddäus und Simon. Auch an diesen gedachte er Bellottis Arbeit zuzuheften und mit ihm um den Namen eines Herosirats zu wetteifern. Dagegen aber wollte das Geschick, daß, nachdem der abhängige Prior einen auswärtigen Ruf angenommen, sein Nachfolger, ein Kunstfreund, nicht zauderte, den Mazza so gleich zu entfernen, durch welchen Schritt genannte drei Köpfe in sofern gerettet worden, daß man das Verfahren des Bellotti darnach beurtheilen kann. Und zwar gab dieser Umstand wahrscheinlich zu der Sage Gelegenheit, es seien noch drei Köpfe des echten Originals übrig geblieben.

Seit jener Zeit ist, nach mancher Beratschlagung, nichts geschehen; und was hatte man denn an einem dreihundertjährigen

Leichnam noch einbalsamieren sollen? Siebenzehnhundert und sechs- undneunzig überstieg das französische Heer siegreich die Alpen; der General Bonaparte führte sie an. Jung, ruhmbegierig und Gloriantes aufsuchend, ward er vom Namen Leonards an den Ort gezogen, der uns nun so lange festhält. Er verordnete gleich, daß hier eine Kriegswohnung sein, noch anderer Schäden geschähen solle, unterschrieb die Ordre auf dem Knie, che er zu Pferde stieg. Kurz darauf mißachtete diese Befehle ein anderer General, ließ die Thüre einschlagen und verwandelte den Saal in Stallung.

Der Aufpuß des Mazza hatte schon seine Lebhaftigkeit verloren, und der Pferdeprudel, der nunmehr, schlimmer als der Speisedampf von mönchischer Anrichte, anhaltend die Wände beschlug, erzeugte neuen Moder über dem Walde, ja die Feuchtigkeit sammelte sich so stark, daß sie streifenweise herunterließ und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher ist dieser Saal bald zum Heumagazin, bald zu andern, immer militärischen Bedürfnissen mißbraucht worden.

Endlich gelang es der Administration, den Ort zu schließen, ja zu vermauern, so daß eine ganze Zeit lang diejenigen, die das Abendmahl sehen wollten, auf einer Sprossenleiter von der außerhalb zugänglichen Kanzel herabsteigen mußten, von wo sonst der Vorleser die Essenden erbaute.

Im Jahre 1800 trat die große Ueberschwemmung ein, verbreitete sich, versumpfte den Saal und vermehrte höchlich die Feuchtigkeit; hierauf ward 1801 auf Rossis Veranlassung, der sich hiezu als Sekretär der Akademie berechtigt fand, eine Thüre eingesezt, und der Verwaltungsrat versprach fernere Sorgfalt. Endlich verordnete 1807 der Kaiser von Italien, dieser Ort solle wiederhergestellt und zu Ehren gebracht werden. Man sezte Fenster ein und einen Teil des Bodens, errichtete Gerüste, um zu untersuchen, ob sich noch etwas thun lasse. Man verlegte die Thüre an die Seite, und seit der Zeit findet man keine merkl. Veränderung, obgleich das Bild dem genauern Beobachter, nach Beschaffenheit der Atmosphäre, mehr oder weniger getrübt erscheint. Moge, da das Werk selbst so gut als verloren ist, seine Spur, zum traurigen, aber frommen Andenken, künftigen Zeiten aufbewahrt bleiben!

Kopien überhaupt.

Ob wir nun an die Nachbildungen unseres Gemaltes, deren man fast dreißig zählt, gelangen, müssen wir von Kopien überhaupt einige Erwähnung thun. Sie kamen nicht in Gebrauch, als bis jedermann gestand, die Kunst habe ihren höchsten Gipfel erreicht, da denn geringere Talente, die Werke der größten Meister schauend, an eigener Kraft, nach der Natur oder aus der Idee Aehnliches hervorzubringen, verzweifeln, womit denn die Kunst, welche sich nun als Handwerk abschloß, anfang, ihre eigenen Geschöpfe zu wiederholen. Diese Unfähigkeit der meisten Künstler blieb den Liebhabern nicht verborgen, die, weil sie sich nicht immer an die ersten Meister wenden konnten, geringere Talente auftriefen und beahlten, da sie denn, um nicht etwas ganz Ungeschicktes zu erhalten, lieber Nachahmungen von anerkannten Werken bestellten, um doch einigermaßen gut bedient zu sein.

Nun begünstigten das neue Verfahren sowohl Eigentümer als Künstler durch Rargheit und Uebereilung, und die Kunst erniedrigte sich vorfälschlich, aus Grundsatz zu kopieren.

Im fünfzehnten Jahrhundert und im vorhergehenden hatten die Künstler von sich selbst und von der Kunst einen hohen Begriff und bequemen sich nicht leicht, Erfindungen anderer zu wiederholen; deswegen sieht man aus jener Zeit keine eigentlichen Kopien — ein Umstand, den ein Freund der Kunstgeschichte wohl beachten wird. Geringere Kunstler bedienten sich wohl zu kleineren Arbeiten höherer Vorbilder, wie bei Melio und andern Schmuckarbeiten geschah; und wenn ja, aus religiösen oder sonstigen Beweggründen, eine Wiederholung verlangt wurde, so begnügte man sich mit ungenauer Nachahmung, welche nur ungefahr Bewegung und Handlung des Originals ausdrückte, ohne daß man auf Form und Farbe scharf gesehen hatte. Deshalb findet man in den reichsten Galerien keine Kopie vor dem sechzehnten Jahrhundert.

Nun kam aber die Zeit, wo durch wenige außerordentliche Männer — unter welche unser Leonardo ohne Widerrede gezählt und als der früheste betrachtet wird — die Kunst in jedem ihrer Theile zur Vollkommenheit gelangte; man lernte besser sehen und urtheilen, und nun war das Verlangen um Nachbildungen trefflicher

Werke nicht schwer zu befriedigen, besonders in solchen Schulen, wohin sich viele Schüler drängten und die Werke des Meisters sehr gesucht waren. Und doch beschränkte sich zu jener Zeit dies Verlangen auf kleinere Werke, die man mit dem Original leicht zusammenhalten und beurtheilen kann. Bei großen Arbeiten verhielt es sich ganz anders damals wie nachher, weil das Original sich mit den Kopien nicht vergleichen läßt, auch solche Bestellungen selten sind. Also begnügte sich nun die Kunst so wie der Liebhaber mit Nachahmungen im Kleinen, wo man dem Kopierenden viel Freiheit ließ, und die Folgen dieser Willkür zeigten sich noermäßig in den wenigen Fällen, wo man Nachbildungen im großen verlangte, welche fast immer Kopien von Kopien waren, und zwar gefertigt nach Kopien im kleinern Maßstab, fern von dem Original ausgeführt, oft sogar nach bloßen Zeichnungen, ja vielleicht aus dem Gedächtnis. Nun mehrten sich die Tugendmaler und arbeiteten um die geringsten Preise: man prunkte mit der Malerei, der Geschmack verfiel; Kopien mehrten sich und verfinsterten die Wände der Vorzimmer und Treppen; hungrige Anfänger lebten von geringem Solde, indem sie die wichtigsten Werke in jedem Maßstab wiederholten, ja viele Maler brachten ganz ihr Leben bloß mit Kopieren zu; aber auch da sah man in jeder Kopie einige Abweichung, sei's Unfall des Bestellers, Grille des Malers und vielleicht Annäherung, man wolle Original sein.

Hierzu trat noch die Forderung gewirkter Tapeten, wo die Malerei nicht würdig als durch Gold bereichert scheinen wollte und man die herrlichsten Bilder, weil sie ernst und einfach waren, für mager und armselig hielt; deswegen der Kopiste Baulichkeiten und Landschaften im Grunde anbrachte, Hieraten an den Kleidern, goldene Strahlen oder Kronen um die Häupter, ferner wunderlich gestaltete Kinder, Tiere, Chimären, Grotesken und andere Thorheiten. Oft auch kam wohl der Fall vor, daß ein Künstler, der sich eigene Erfindung zutraute, nach dem Willen eines Bestellers, der seine Fähigkeiten nicht zu schätzen wußte, ein fremdes Werk zu kopieren den Auftrag erhielt und, indem er es mit Widerwillen that, doch auch hier und da als Original erscheinen wollte und nun veränderte oder hinzufügte, wie es Kenntnis, vielleicht auch Eitelkeit eingab. Dergleichen geschah auch wohl, wie es Zeit und Ort verlangten. Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderm Zweck, als sie

der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige Zuthaten in geistliche verwandelt; heidnische Götter und Helden mußten sich bequemen, Märtyrer und Evangelisten zu sein. Oft auch hatte der Künstler zu eigener Belehrung und Uebung irgend eine Figur aus einem berühmten Werk kopiert und setzte nun etwas von seiner Erfindung hinzu, um ein verkaufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wohl der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferstiche einen Teil des Kunstverderbens zuschreiben, welche den Tugendmalern fremde Erfindungen häufig zu brachten, so daß niemand mehr studierte und die Malerei zuletzt so weit verfiel, daß sie mit mechanischen Arbeiten vermischt ward. Waren doch die Kupferstiche selbst schon von den Originalen verschieden, und wer sie kopierte, vervielfachte die Veränderung nach eigener und fremder Uebersetzung oder Grille. Eben so ging es mit den Zeichnungen: die Künstler entwarfen sich die merkwürdigsten Gegenstände in Rom und Florenz, um sie, nach Hause gelangt, willkürlich zu wiederholen.

Kopien des Abendmahls.

Hiernach läßt sich nun gar wohl urtheilen, was mehr oder weniger von den Kopien des Abendmahls zu erwarten sei, obgleich die frühesten gleichzeitig gefertigt wurden; denn das Werk machte großes Aufsehn, und andere Kloster verlangten eben dergleichen.

Unter den vielen von dem Verfasser aufgeführten Kopien beschäftigen uns hier nur drei, indem die zu Weimar befindlichen Durchzeichnungen von ihnen abgenommen sind; doch liegt diesen eine vierte zum Grund, von welcher wir also zuerst sprechen müssen.

Marlus von Oggiono, ein Schüler Leonard da Vincis, ohne weitumkreisendes Talent, erwarb sich doch das Verdienst seiner Schule, vorzüglich in den Köpfen, ob er sich schon auch hier nicht immer gleich bleibt. Er arbeitete ungefähr 1510 eine Kopie im Kleinen, um sie nachher im Großen zu benutzen. Sie war, herkömmlicherweise, nicht ganz genau, er legte sie aber zum Grunde einer größeren Kopie, die sich an der Wand des nun aufgehobenen Klosters zu Castellazzo befindet, gleichfalls im Speisesaal der ehemaligen Monche. Alles daran ist sorgfältig gearbeitet, doch herrscht in den Bauwerken die gewöhnliche Willkür. Und obgleich Bossi

nicht viel Gutes davon sagen möchte, so leugnet er doch nicht, daß es ein bedeutendes Monument, auch der Charakter mehrerer Köpfe, wo der Ausdruck nicht übertrieben worden, zu loben sei. Bossi hat sie durchgezeichnet, und wir werden bei Vergleichung der drei Kopien aus eigenem Anschauen darüber urtheilen können.

Eine zweite Kopie, deren durchgezeichnete Köpfe wir ebenfalls vor uns haben, findet sich in Fresko auf der Wand zu Ponte Capriasca; sie wird in das Jahr 1565 gesetzt und dem Peter Louino zugeschrieben. Ihre Verdienste lernen wir in der Folge kennen; sie hat das Eigne, daß die Namen der Figuren hinzugeschrieben worden, welche Voricht uns zu einer sichern Charakteristik der verschiedenen Physiognomien verhilft.

Das allmähliche Verderbniß des Originals haben wir leider umständlich genug aufgeführt, und es stand schon sehr schlimm um dasselbe, als 1612 Kardinal Friedrich Borromeo, ein eifriger Kunstfreund, den völligen Verlust des Werkes zu verhüten trachtete und einem Mailänder, Andrea Bianchi, zugehört Bespino, den Auftrag gab, eine Kopie in wirklicher Größe zu fertigen. Dieser Künstler versuchte sich anfangs nur an einigen Köpfen; diese gelangten, er ging weiter und kopierte die sammtlichen Figuren, aber einzeln, die er denn zuletzt mit möglichster Sorgfalt aufnahm; das Bild findet sich noch gegenwärtig in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und liegt der neuesten von Bossi verfertigten Kopie hauptsächlich zum Grund. Diese aber ward auf folgende Veranlassung gefertigt.

Neuße Kopie.

Das Königreich Italien war ausgeschlagen, und Franz Eugen wollte den Anfang seiner Regenschaft, nach dem Beispiel Ludwig Sforzas, durch Begünstigung der Künste verherrlichen. Ludwig hatte die Darstellung des Abendmahls dem Leonard aufgetragen; Eugen beschloß, das durch dreihundert Jahre durch verdorbene Bild so viel als möglich in einem neuen Gemälde wieder herzustellen; dieses aber sollte, damit es unvergänglich bleibe, in Mosaik gesetzt werden, wozu die Vorbereitung in einer schon vorhandenen großen Anstalt gegeben war.

Bossi erhielt sogleich den Auftrag und begann anfangs Mai 1807. Er findet rathlich, einen Karton in gleicher Größe zu fertigen,

nimmt seine Jugendstudien wieder auf und wendet sich ganz zu Leonard, beachtet dessen Kunstinachlaß und Schriften, besonders letztere, weil er überzeugt ist, ein Mann, der so vortreffliche Werke hervorgebracht, müsse nach den entschiedensten und vorteilhaftesten Grundsätzen gehandelt haben. Er hatte die Köpfe der Kopie von Ponte Capriasca und einige andre Teile derselben nachgezeichnet, ferner die Köpfe und Hände der Kopie von Castellazzo und der von Bianchi. Nun zeichnet er alles nach, was von Vinci selbst, ja sogar aus von einigen Zeitgenossen herkommt. Ferner sieht er sich nach allen vorhandenen Kopien um, deren er siebenundzwanzig näher oder ferner kennen lernt, Zeichnungen, Manuskripte von Vinci werden ihm von allen Seiten freundlichst mitgeteilt.

Bei der Ausföhrung seines Kartons halt er sich zunächst an die Kopie der Ambrosiana: sie allein ist so groß wie das Original; Bianchi hatte durch Fadenreze und durchscheinend Papier eine genaueste Nachbildung zu geben gesucht und unablässig unmittelbar in Gegenwart des Originals gearbeitet, welches, obgleich schon sehr beschädigt, doch noch nicht übermalt war.

Ende Oktobers 1807 ist der Karton fertig, Leinwand an einem Stuck gleichmäßig gegründet, alsobald auch das Ganze aufgezeichnet. Sogleich, um einigermaßen seine Linien zu regulieren, malte Bossi das Wenige von Himmel und Landschaft, das wegen der Höhe und Reinheit der Farben im Original noch frisch und glänzend geblieben. Er untermalt hierauf die Köpfe Christi und der drei Apostel zu dessen Linien; und was die Gewänder betrifft, malte er diejenigen zuerst, über deren Farben er schneller gewiß geworden, um fortan, nach den Grundsätzen des Meisters und eigenem Geschmack, die übrigen auszuwählen. So bedeckte er die ganze Leinwand, von sorgfältigem Nachdenken geleitet, und hielt seine Farben gleich hoch und kräftig.

Leider überfiel ihn an diesem feuchten und verödeten Ort eine Krankheit, die ihn seine Bemühungen einzustellen nötigte; allem er benutzte diesen Zwischenraum, Zeichnungen, Kupferstiche, schriftliche Aufsatze zu ordnen, teils auf das Abendmahl selbst, teils auf andere Werke des Meisters bezuglich, zugleich begünstigte ihn das Glück, das ihm eine Sammlung Handzeichnungen zuföhrte, welche, sich vom Kardinal Casar Monti herschreibend, unter andern Kostbarkeiten

auch treffliche Sachen von Leonardo selbst enthält. Er studierte sogar die mit Leonardo gleichzeitigen Schriftsteller, um ihre Meinungen und Wünsche zu benutzen, und blickte auf das, was ihn fordern konnte, nach allen Seiten umher. So benutzte er seinen krankhaften Zustand und gelangte endlich wieder zu Kräften, um aufs neue ans Werk zu gehen.

Kein Künstler und Kunstfreund läßt die Nachenschaft ungelesen, wie er im einzelnen verfahren, wie er die Charaktere der Gesichter, deren Ausdruck, ja die Bewegung der Hände durchgedacht, wie er sie hergestellt. Eben so bedenkt er das Tischgeräth, das Zimmer, den Grund und zeigt, daß er über keinen Teil sich ohne die triftigsten Gründe entschieden. Welche Mühe gibt er sich nicht, um unter dem Tisch die Fuße gesetzmäßig herzustellen, da diese Region in dem Original längst zerstört, in den Kopien nachlässig behandelt war.

Bis hierher haben wir von dem Werke des Hitter Vossi im allgemeinen Nachricht, im einzelnen Uebersetzung und Auszug gegeben; seine Darstellung nahmen wir dankbar auf, theilten seine Ueberzeugung, ließen seine Meinung gelten, und wenn wir etwas einschalteten, so war es gleichstimmig mit seinem Vortrag; nun aber, da von Grundsätzen die Rede ist, denen er bei Bearbeitung seiner Kopie gefolgt, von dem Weg, den er genommen, sind wir veranlaßt, einigermaßen von ihm abzuweichen. Auch finden wir, daß er manche Aufsehung erlitten, daß Gegner ihn streng behandelt, Freunde sogar ihm abgestimmt, wodurch wir wenigstens in Zweifel gesetzt werden, ob wir denn alles billigen sollen, was er gethan. Da er jedoch, schon von uns abgeschieden, sich nicht mehr verteidigen, nicht mehr seine Gründe verfechten mag, so ist es unsere Pflicht, ihn, wenn auch nicht zu rechtfertigen, doch möglichst zu entschuldigen, indem wir das, was ihm zur Last gelegt wird, den Umständen, unter welchen er gearbeitet, ausburden und darzuthun suchen, daß ihm Urtheil und Handlung mehr ausgenötigt worden, als daß sie sich aus ihm selbst entwickelt hätten.

Kunstunternehmungen dieser Art, welche in die Augen fallen, Aufsehn, ja Staunen erregen sollen, werden gewöhnlich ins Kolossale geführt. So überschritt schon bei Darstellung des Abend-

mahl's Leonard die menschliche Größe um eine völlige Gasse; die Figuren waren auf neun Fuß berechnet, und obgleich zwölf Personen sitzen oder sich doch hinter dem Tisch befinden, daher als Halbfiguren anzusehen sind, auch nur eine, und zwar gelücht, steht, so muß doch das Bild, selbst in ansehnlicher Ferne, von ungeheurer Wirkung gewesen sein. Diese wollte man, wenn auch nicht im besondern charakteristisch zart, doch im allgemeinen kräftig-wirksam wieder hervorbringen.

Für die Menge war ein Ungeheures angekündigt: ein Bild von achtundzwanzig Pariser Fuß Länge, und vielleicht achtzehn Fuß hoch, sollte aus tausend und aber tausend Glasstiften zusammengeleimt werden, nachdem vorher ein geistreicher Künstler sorgfältig das Ganze nachgebildet, durchdacht und, alle sinnlichen und geistigen Kunstmittel zu Hülfe rufend, das Verlorene möglichst wieder hergestellt hatte. — Und warum sollte man an der Ausführung dieses Unternehmens in dem Moment einer bedeutenden Staatsveränderung zweifeln? Warum sollte der Künstler nicht hingekissen werden, gerade in dieser Epoche etwas zu leisten, was im gewöhnlichen Lebensverlauf ganz und gar unthätlich scheitern möchte!

Sobald aber festgesetzt war, das Bild solle in der Größe des Originals ausgeführt werden, und Bossi die Arbeit übernahm, so finden wir ihn schon genugsam entschuldigt, daß er sich an die Kopie des Bescimo gehalten. Die alte Kopie zu Castellazzo, welcher man mit Recht große Vorzüge zuschreibt, ist um einen guten Theil kleiner als das Original, wollte er diese ausschließlich benutzen, so mußte er Figuren und Köpfe vergrößern; welche undenkbbare Arbeit aber besonders das letzte sei, ist keinem Kunstkenner verborgen.

Es wird längst anerkannt, daß nur den größten Meistern gelingen könne, kolossale Menschengesichter in Malerei darzustellen. Die menschliche Gestalt, vorzüglich das Antlitz, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem es nur regelmäßig, charakteristisch, schon, geistreich erscheinen kann. Man mache den Versuch, sich in einem Hohlspiegel zu beschauen, und ihr werdet erschrecken vor der seelenlosen, rohen Unform, die euch merkwürdig entgegentritt. Etwas Ähnliches widerfährt dem Künstler,

unter dessen Händen sich ein ungeheures Angesicht bilden soll. Das Lebendige eines Gemaldes entspringt aus der Ausführlichkeit, das Ausführliche jedoch wird durchs Einzelne dargestellt; und wo will man Einzelnes finden, wenn die Teile zum Allgemeinen erweitert sind?

Welchen hohen Grad der Ausübung übrigens Leonard seinen Köpfen gegeben habe, ist unserm Anschauen entzogen. In den Köpfen des Vespino, die vor uns liegen, obgleich aller Ehren, alles Dankes wert, ist eine gewisse Leerheit fühlbar, die den beabsichtigten Charakter aufschwellend verflöht; zugleich aber sind sie ihrer Größe wegen imposant, resolut genug gemacht und müssen auf die Ferne tüchtig wirken. Vossi fand sie vor sich; die Arbeit der Vergrößerung, die er nach kleinen Kopien mit eigener Gefahr hätte unternehmen müssen, war gethan: warum sollte er sich nicht dabei beruhigen? Er hatte, als ein Mann von lebhaftem Charakter, sich für das, was ihm oblag, entschieden, was zur Seite stand oder gar sich entgegensetzte, völlig abgewiesen, daher seine Ungerechtigkeit gegen die Kopie von Castiglizzo und ein festes Vertrauen auf Grundlage, die er sich aus den Werken und Schriften des Meisters gebildet hatte. Hierüber geriet er mit Graf Verri in öffentlichen Widerstreit, mit seinen besten Freunden, wo nicht in Uneinigkeit, doch in Zwiespalt.

Blick auf Leonard.

Che wir aber weiter gehen, haben wir von Leonards Persönlichkeit und Talenten einiges nachzuholen. Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrierten sich vorzüglich im Auge; weshalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entschiedensten groß erschien. Regelmäßigkeit, schon gebildet, stand er als ein Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlich an gehört, so war Klarheit und Verstandigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verließ er sich auf den innern Antrieb seines angeborenen, unschätzbaren Talenten, kein willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, alles mußte bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehaften Ungeheuern sollte alles zugleich natürlich und rationell sein.

Dieser scharfen, verständigen Weltanschauung verdanken wir auch die große Ausführlichkeit, womit er verwickelter Erdenbegegnisse heftigste Bewegung mit Worten vorzuführen weiß, eben als wenn es Gemälde werden könnten. Man lese die Beschreibung der Schlacht, des Ungewitters, und man wird nicht leicht genauere Darstellungen gefunden haben, die zwar nicht gemalt werden können, aber dem Maler andeuten, was man von ihm fordern dürfte.

Und so sehen wir aus seinem schriftlichen Nachlaß, wie das zarte, ruhige Gemüt unseres Leonard geneigt war, die mannigfaltigsten und bewegtesten Erscheinungen in sich aufzunehmen. Seine Lehre bringt zuerst auf allgemeine Wohlgestalt, sodann aber auch zugleich auf sorgfältiges Beachten aller Abweichungen bis ins Häßlichste; die sichtbare Umwandlung des Kindes bis zum Greis auf allen Stufen, besonders aber die Ausdrücke der Leidenschaft, von Freude zur Wut, sollen flüchtig, wie sie im Leben vorkommen, aufgezeichnet werden. Will man in der Folge von einer solchen Abbildung Gebrauch machen, so soll man in der Wirklichkeit eine annähernde Gestalt suchen, sie in dieselbe Stellung setzen und mit obwaltendem allgemeinen Begriff genau nach dem Leben verfahren. Man sieht leicht ein, daß, so viel Vorzüge auch diese Methode haben mag, sie doch nur vom allergrößten Talente ausgeübt werden kann; denn da der Künstler vom Individuellen ausgeht und zu dem Allgemeinen hinansteigt, so wird er immer, besonders wenn mehrere Figuren zusammenwirken, eine schwer zu lösende Aufgabe vor sich finden.

Betrachte man das Abendmahl, wo Leonard dreizehn Personen, vom Jüngling bis zum Greise, dargestellt hat: einen ruhig ergeben, einen erschreckt, else durch den Gedanken eines Familienverrats an- und aufgereg. Hier sieht man das sanfteste, sittlichste Betragen bis zu den heftigsten, leidenschaftlichsten Aeußerungen. Sollte nun alles dieses aus der Natur genommen werden, welches gelegentliche Aufmerken, welche Zeit war nicht erforderlich, um so viel Einzelnes aufzutreiben und ins Ganze zu verarbeiten! Daher ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß er sechzehn Jahre an dem Werke gearbeitet, und doch weder mit dem Verräter, noch mit dem Gottmenschen fertig werden können, und zwar weil beides nur Begriffe sind, die nicht mit Augen geschaut werden.

Nur Sachse!

Ueberlegen wir nun das Borgelegte, daß das Bild nur durch eine Art von Kunstwunder seiner Vollenbung nahe gebracht werden konnte, daß, nach der beschriebenen Behandlungsart, immer in manchen Köpfen etwas Problematisches blieb, welches durch jede Kopie, auch durch die genaueste, nur problematischer werden mußte, so sehen wir uns in einem Labyrinth, in welchem uns die vorliegenden Durchzeichnungen wohl erleuchten, nicht aber aus demselben völlig erlösen können.

Zuerst also müssen wir gestehen, daß uns jene Abhandlung, wodurch Rossi die Kopien durchaus verdächtig zu machen sucht, ihre historische Wichtigkeit unangetastet, zu dem rednerischen Zweck geschrieben zu sein scheint, die Kopie von Castellazzo herunterzusetzen, die, ob sie gleich viele Mängel haben mag, doch in Absicht der Köpfe, welche vor uns liegen, gegen die von Vespino, deren allgemeinen Charakter wir oben ausgesprochen, entschiedene Vorzüge hat. In den Köpfen des Marco d'Oggiono ist offenbar die erste Intention des Vinci zu spüren, ja Leonard könnte selbst daran teilgenommen und den Kopf Christi mit eigener Hand gemalt haben. Sollte er da nicht zugleich auf die übrigen Köpfe, wo nicht auf das Ganze, lehrenden und leitenden Einfluß verbreiten? Durften auch die Dominikaner zu Mailand so unfreundlich sein, den weiteren Kunstgebrauch des Werkes zu untersagen, so fand sich in der Schule selbst so mancher Entwurf, Zeichnung und Karton, womit Leonard, der seinen Schülern nichts vorenthielt, einem begünstigten Lehrling, welcher unsern der Stadt eine Nachbildung des Gemaltes sorgfältig unternahm, gar wohl aushelfen konnte.

Von dem Verhältnis beider Kopien — das Verdienst der dritten ist nur vor die Augen, nicht mit Worten vor den Geist zu stellen

hier nur mit wenigem das Nötigste, das Entschiedenste, bis wir vielleicht so glücklich sind, Nachbildungen dieser interessanten Blätter Freunden der Kunst vorzulegen.

Vergleichung.

St. Bartholomäus, männlicher Jüngling, scharf Profil, zusammengefaßtes, reines Gesicht, Augenlid und Braue niedergedrückt,

den Mund geschlossen, als wie mit Verdacht horchend, ein vollkommen in sich selbst umschriebener Charakter. Bei Vespino keine Spur von individueller, charakteristischer Gesichtsbildung, ein allgemeines Zeichenbuchsgesicht, mit eröffnetem Munde horchend. Bossi hat diese Lippenöffnung gebilligt und beibehalten, wozu wir unsere Zustimmung nicht geben konnten.

St. Jakobus, der jüngere, gleichfalls Profil, die Verwandtschaftsähnlichkeit mit Christo unverkennbar, erhält durch vorgeschobene, leicht geöffnete Lippen etwas Individuelles, das jene Ähnlichkeit wieder aufhebt. Bei Vespino nahezu ein allgemeines, akademisches Christusgesicht, der Mund eher zum Staunen als zum Fragen geöffnet. Unsere Behauptung, daß Bartholomäus den Mund schließen müsse, wird dadurch bestätigt, daß der Nachbar den Mund geöffnet hält, eine solche Wiederholung wurde sich Leonard nie erlaubt haben, vielmehr hat der nachfolgende

St. Andreas den Mund gleichfalls geschlossen. Er drückt, nach Art älterer Personen, die Unterlippe mehr gegen die Oberlippe. Dieser Kopf hat in der Kopie von Marco etwas Eigenes, mit Worten nicht Auszusprechendes; die Augen in sich gekehrt, der Mund, obgleich geschlossen, doch naiv. Der Umriss der linken Seite gegen den Grund macht eine schöne Silhouette; man sieht von jenseitiger Stirne, von Auge, Nasenfläche, Bart so viel, daß der Kopf sich rundet und ein eigenes Leben gewinnt; dahingegen Vespino das linke Auge völlig unterdrückt, doch aber von der linken Stirn- und Bartseite noch so viel sehen läßt, daß ein derber, kühner Ausdruck bei aufwärts gehobenem Gesichte entspringt, welcher zwar ansprechend ist, aber mehr zu geballten Fäusten als zu vorgewiesenen flachen Händen passen würde.

Judas, verschlossen, erschrocken, ängstlich auf- und rückwärts sehend, das Profil ausgezackt, nicht übertrieben, keineswegs hakliche Bildung; wie denn der gute Geschmack in der Nähe so reiner und reblicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden konnte. Vespino dagegen hat wirklich ein solches dargestellt, und man kann nicht leugnen, daß, abgesondert genommen, dieser Kopf viel Verdienst hat; er drückt eine boshaft kühne Schadenfreude lebhaft aus und wurde unter dem Nobel, der über ein Ecce Homo jubelt und „Kreuzige! Kreuzige!“ ruft, sich vortrefflich hervorheben. Auch für einen Nephi-

stropheles im teuflischsten Augenblick müßte man ihn gelten lassen. Aber von Erschrecken und Furcht, mit Verstellung, Gleichgültigkeit und Verachtung verbunden, ist keine Spur; die vorstühen Haare passen gut zum Ganzen, ihre Uebertriebenheit jedoch kann nur neben Kraft und Gewaltthatigkeit der übrigen Bospinischen Köpfe bestehen.

St. Petrus, sehr problematische Züge. Schon bei Marco ist es bloß schmerzlicher Ausdruck, von Zorn aber und Bedrückung kann man nichts darin sehen; etwas Kienstliches ist gleichfalls ausgedrückt, und hier mag Leonardo selbst mit sich nicht ganz einig gewesen sein: denn herzliche Teilnahme an einem geliebten Meßter und Bedrückung des Verräters sind wohl schwerlich in einem Gesichte zu vereinigen. Indessen will kardinal Norromanus zu seiner Zeit dieses Wunder gesehen haben. So gut seine Worte auch klingen, haben wir Ursache zu glauben, daß der kunstliebende kardinal mehr seine Empfindung als das Bild ausgesprochen: denn wir wußten sonst unsern Bospino nicht zu verteidigen, dessen Petrus einen unangenehmen Ausdruck hat. Er sieht aus wie ein harter Kapuziner, dessen Fasten predigt die Sünder aufregen soll. Wundersam, daß Bospino ihm kraubige Haare gegeben hat, da der Petrus des Marco ein schon kurz gelocktes Krauselhaupt darstellt.

St. Johannes ist von Marco ganz in Bincischem Sinne gebildet: das schöne rundliche, sich aber doch nach dem Länglichen ziehende Gesicht, die vom Scheitel an schlichten, unterwärts aber sanft sich krauselnden Haare, vorzüglich wo sie sich an Petrus' eindringende Hand andrängen, sind allerliebst. Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt — eine unendlich feine Bemerkung! indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet. Bei Bospino ist es ein behaglicher, ruhender, beinahe schlafender, keine Spur von Teilnahme zeigender Jungling.

Wir wenden uns nun auf Christi linke Seite, um von dem Bilde des Erlösers selbst erst am Schlusse zu reden.

St. Thomas, Kopf und rechte Hand, deren aufgehobener Zeigefinger etwas gegen die Stirne gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten. Diese dem Argwohnischen und Zweifelnden so wohl aufstehende Bewegung hat man bisher verkannt und einen bedenklichen Junger als drohend angesprochen. In Bospinos Kopie ist

er gleichfalls nachdenklich genug; da aber der Künstler wieder das fliehende rechte Auge weggelassen, so entsteht ein perpendikulares, gleichformiges Profil, worin von dem Vorgeschobenen, Aufspürenden der alten Kopie nichts mehr zu sehen ist.

St. Jakob, der ältere Die heftigste Gesichtsbewegung, der aufgesperrteste Mund, Entsetzen im Auge, ein originelles Wagesstück Leonards; doch haben wir Ursache zu glauben, daß auch dieser Kopf dem Marco vorzüglich geraten sei. Die Durchzeichnung ist vorzüglich, in der Kopie des Vespino dagegen alles verloren: Stellung, Haltung, Miene, alles ist verschwunden und in eine gewisse gleichgültige Allgemeinheit aufgelöst.

St. Philipp, lebenswürdig unschätzbar, gleicht vollkommen den Raphaelischen Junglingen, die sich auf der linken Seite der Schule von Athen um Bramante versammeln. Vespino hat aber unglücklicherweise das rechte Auge abermals unterdrückt, und da er nicht verleugnen konnte, hier liege etwas Mehr-als Profil zum Grunde, einen zweideutigen, wunderbar übergebogenen Kopf hervorgebracht.

St. Matthäus, jung, argloser Natur, mit krausem Haar, ein ängstlicher Ausdruck in dem wenig geöffneten Munde, in welchem die sichtbaren Zähne eine Art leisen Grimmes aussprechen, zu der heftigen Bewegung der Figur passend. Von allem diesem ist bei Vespino nichts übrig geblieben; starr und geistlos blickt er vor sich hin; niemand ahnet auch nur im mindesten die heftige Körperbewegung.

St. Thaddäus des Marco ist gleichfalls ein ganz unschätzbare Kopf; Kengstlichkeit, Verdacht, Verdruss kündigt sich in allen Zügen. Die Einheit dieser Gesichtsbewegung ist ganz kostlich, paßt vollkommen zu der Bewegung der Hande, die wir ausgelegt haben. Bei Vespino ist alles abermals ins Allgemeine gezogen, auch hat er den Kopf dadurch unbedeutender gemacht, daß er ihn zu sehr nach dem Zuschauer wendet, anstatt daß bei Marco die linke Seite kaum den vierten Teil beträgt, wodurch das Argwöhnische, Scheelische gar kostlich ausgedrückt wird.

St. Simon, der ältere, ganz im Profil, dem gleichfalls reinen Profil des jungen Matthäus entgegengestellt. An ihm ist die vorgeworfene Unterlippe, welche Leonard bei alten Gesichtern so sehr liebte, am übertriebensten, thut aber, mit der ernsten, überhangenden

Stirn, die vortrefflichste Wirkung von Verdruss und Nachdenken, welches der leidenschaftlichen Bewegung des jungen Matthäus scharf entgegensteht. Bei Vespino ist es ein abgelebter, gutmüthiger Greis, der auch an dem wichtigsten, in seiner Gegenwart sich ereignenden Vorfall keinen Anteil mehr zu nehmen imstande ist.

Nachdem wir nun dergestalt die Apostel beleuchtet, wenden wir uns zur Gestalt Christi selbst. Hier begegnet uns abermals die Legende, daß Leonard weder Christus noch Judas zu endigen gewußt, welches wir gerne glauben, da nach seinem Verfahren es unmöglich war, an diese beiden Enden der Darstellung die letzte Hand zu legen. Schlimm genug also mag es im Original, nach allen Verfinsterungen, welche dasselbe durchaus erleiden müssen, mit Christi nur angelegter Physiognomie ausgesehen haben. Wie wenig Vespino vorfand, laßt sich daraus schließen, daß er einen kolossalen Christuskopf, ganz gegen den Sinn Vincis, aufstellte, ohne auch nur im mindesten auf die Neigung des Hauptes zu achten, die notwendig mit der des Johannes zu parallelisieren war. Vom Ausdruck wollen wir nichts sagen; die Züge sind regelmäßig, gutmüthig, verständig, wie wir sie an Christo zu sehen gewohnt sind, aber auch ohne die mindeste Sensibilität, daß wir beinahe nicht wüßten, zu welcher Geschichte des Neuen Testaments dieser Kopf willkommen sein könnte.

Hier tritt nun aber zu unserm Vorteil der Fall ein, daß Kenner behaupten, Leonard habe den Kopf des Heilandes in Castellazzo selbst gemalt und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei seinem eigenen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Da wir das Original nicht vor Augen haben, so müssen wir von der Durchzeichnung sagen, daß sie völlig dem Begriff entspricht, den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht hat.

Durch diese vergleichenden Vorschritte haben wir uns denn dem Verfahren des außerordentlichen Künstlers, wie er solches in Schriften und Bildern umständlich und deutlich erklärt und bewiesen hat, genugsam genähert, und glücklicherweise finden wir noch eine Gelegenheit, einen fernern Schritt zu thun. Auf der Ambrosian-

sehen Bibliothek nämlich wird eine von Leonard unwidersprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier, mit wenig weiß- und farbiger Kreide. Von dieser hat Ritter Bossi das genaueste Facsimile verfertigt, welches gleichfalls vor unsern Augen liegt. Ein edles Junglingsangesicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rücksicht des Christuskopfes zum Abendmahl. Reme, regelmäßige Züge, das schlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite geneigt, die Augen niedergeschlagen, den Mund halbgeöffnet, und die ganze Bildung durch einen leisen Zug des Kimmers in die herrlichste Harmonie gebracht. Hier ist freilich nur der Mensch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne diese Züge auszulöschen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, ist eine Aufgabe, die auch selbst dem geistreichsten irdischen Pinsel schwer zu lösen sein möchte. In dieser Junglingsphysiognomie, welche zwischen Christus und Johannes schwebt, sehen wir den höchsten Versuch, sich an der Natur festzuhalten, da wo vom Ueberirdischen die Rede ist.

Die ältere florentinische und sanesiische Schule entfernten sich von den trockenen Typen der byzantinischen Kunst dadurch, daß sie überall in ihren Bildern Portrate anbrachten. Dies ließ sich nun sehr gut thun, weil bei den ruhigen Ereignissen ihrer Tafeln die teilnehmenden Personen gelassen bleiben konnten. Das Zusammensein heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einsammeln von Almosen, Begrabus eines verehrten Frommen fordert von den Umstehenden nur solchen Ausdruck, der in jedes natürlich sinnige Gesicht gar wohl zu legen ist; sobald nun aber Leonard Lebendigkeit, Bewegung, Leidenschaft forderte, zeigte sich die Schwierigkeit, besonders da nicht etwa ähnliche Personen neben einander stehen, sondern die entgegengesetztesten Charaktere mit einander kontrastieren sollten. Diese Aufgabe, welche Leonard mit Worten so deutlich ausspricht und beinahe selbst unauflöslich findet, ist vielleicht Ursache, daß in der Folgezeit große Talente die Sache leichter machten und zwischen der besondern Wirklichkeit und der ihnen eingebornen allgemeinen Idee ihren Pinsel schweben ließen und sich so von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde mit Freiheit bewegten.

Noch manches wäre zu sagen über die höchst verwickelte und zugleich höchst kunstgemäße Komposition, über den Lokalbezug der

Köpfe, Körper, Arme, Hände unter einander. Von den Händen besonders wurden wir eingesezt zu sprechen das Recht haben, indem Durchzeichnungen nach der Kopie des Vespmo gleichfalls gegenwärtig sind. Wir schließen aber billig diese Vorarbeit, weil wir vor allen Dingen die Bemerkungen der transalpinischen Freunde abzuwarten haben. Denn diesen kommt allein das Recht zu, über manche Punkte zu entscheiden, da sie alle und jede Gegenstände, von denen wir nur durch Ueberlieferung sprechen, seit vielen Jahren selbst gekannt, sie noch vor Augen haben, nicht weniger den ganzen Hergang der neusten Zeit persönlich mit erlebt. Außer dem Urtheil über die von uns angedeuteten Punkte werden sie uns gefällig Nachricht geben, in wiefern Bossi von den Köpfen der Kopie zu Castellazzo doch noch Gebrauch gemacht? welches um so wahrscheinlicher ist, als dieselbe überhaupt viel gegolten und das Kupfer von Morghen dadurch so großes Verdienst erhält, daß sie dabei sorgfältig benutzt worden.

Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich erkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Maler Müller bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufsatz über Bossis Werk in den Heidelberger Jahrbüchern December 1816 beschenkt, der, unserer Arbeit in ihrem Laufe bezeugend, dergestalt zu gute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwaadt, ja übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolg dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner, nach Gelegenheit und Absicht, weniger ausführlich behandelte.

Eben indem wir schließen, wird uns dargebracht, Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma 1817. Dieser starke Quartband enthält viele bisher unbekannte Kapitel, woraus tiefe, neue Einsicht in Leonards Kunst und Denkweise gar wohl zu hoffen ist. Auch sind zwe.undzwanzig Kupfertafeln, klein Folio, beigelegt, Nachbildungen

bedeutender, leichter Federzuge, völlig nach Sinn und Art derjenigen, womit Leonard gewöhnlich seine schriftlichen Aufsätze zu erläutern pflegte. Und so sind wir denn verpflichtet, bald wieder aufzunehmen, was wir niedergelegt haben, welches denn unter Verstand der höchst gefälligen mailändischen Kunstfreunde uns und andern möge zu gute kommen!

Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper. By Goethe. Translated, and accompanied with an introduction. By Noehden. London 1821.

Herr Dr. Noehden, in Göttingen geboren und eine gelehrte Erziehung daselbst genussend, widmete sich nachher in England dem Geschäft einer Familienerziehung. Seine Lebensereignisse sowie seine Verdienste sind durch eine Biographie im 5. Bande der Zeitgenossen dem Vaterlande allgemein bekannt geworden und ist derselbe gegenwärtig bei dem britischen Museum angestellt. Er verweilte den Winter von 1818 bis 19 in Weimar, und gegenwärtige Schrift ist als Denkmal seines Aufenthalts daselbst höchst erfreulich, er erinnert sich der seinen Verdiensten und Charakter angemessenen, zutrauensvollen, freundschaftlichen Aufnahme, seines, obgleich leider nur vorübergehenden, Einflusses in die dortigen Zirkel.

Seine gründlichen Sprachkenntnisse sind durchaus willkommen, und weil die Bemühung, sie zu erlangen, den denkenden und forschenden Mann zur allgemeinen Bildung treibt, muß eine vielseitige Kultur daher entstehen. Seine Bekanntschaft mit Altem und Neuem, historische Kenntnisse aller Art, die Einsicht in den Zustand von England gaben Stoff genug zu unterhaltenden Gesprächen; sodann war seine Teilnahme an den schönen Künsten vorzüglich geeignet, um die Unterhaltung der Gesellschaft zu beleben.

Denn, überzeugt, daß Kunstwerke die schönste Unterlage geistreicher Gespräche seien, das Auge ergötzend, den Sinn auffordernd, das Urtheil offenbarend, ist es in Weimar herkömmlich, Kupferstiche und Zeichnungen vereinigten Freunden vorzulegen. In sofern nun eine solche Sammlung nach Schulen geordnet ist oder vielmehr nach

wechselseitigem Einfluß der Meister und Mitschüler, so ist sie desto wirksamer und gründet das Gespräch, indem sie es belebt. Gedachten Winter jedoch war die Betrachtung Leonard da Vincis an der Tagesordnung, weil von Mailand bedeutende, auf diesen Künstler bezügliche Kunstschätze so eben anlangten und der über das Abendmahl verfaßte Aufsatz Herrn Dr. Noehden mitgeteilt wurde. Daß er diese Arbeit billige, ließ sich bald bemerken, ja er bethätigte seine Teilnahme durch begonnene Uebersetzung.

Eine Reise nach Italien, wenn sie schon seine Gegenwart entzieht, wird einem so unterrichteten Manne sodann gern gegönnt: er benutzte sogleich in Mailand die Gelegenheit, gedachtes Kunstwerk nochmals zu untersuchen. Nun aber gibt er, in vorausgesandeter Einleitung, Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande desselben und erweitert unsere Kenntnis davon auf mancherlei Weise; das bisher Bekannte bestimmt er näher, berichtigt Erfahrung und Urteil; ferner benachrichtigt er uns von einigen Kopien und schätzt sie. Die von Castellazzo sah er nicht, jedoch die aus der Karthause von Pavia 1818 in London. Er gedenkt ferner der Tapete, in St. Peter am Fronleichnamstage aufgehängt, ruhmte eine Originalstizze in der königlichen Sammlung, tadelt aber die Kopie Rylands als höchst unvollkommen und spricht auslappend von Kupferstichen nach dem merkwürdigen Bilde.

Auf diese Einleitung folgt die Uebersetzung selbst, mit Bedacht, Genauigkeit und doch mit Freiheit behandelt; Truch und Papier ist Englands wert, und es kommt dem Deutschen wunderbarlich vor, seine Gedanken so anständig vorgetragen zu sehen; freilich um hiezu zu gelangen, mußten sie übers Meer wandern und durch Freundes Vermittlung in einer fremden Sprache sich hervorthun.

Eine Miniaturnachbildung des kolossalen Gemäldes von Joseph Mochetti findet sich in den Prachtexemplaren dem Titel gegenüber, welchen als Vignette eine auf Seine des Großherzogs von Weimar königliche Hoheit in Mailand gepragte Medaille zum Andenken der Acquisition dortiger bedeutender Kunstschätze zielt. Die dem Ganzen vorausgeschickte Dedication an Ihro der Frau Erbgroßherzogin kaiserliche Hoheit ist sowohl für den Verfasser als für den hohen bedeutenden Kreis ein erfreuliches Denkmal.

Abschließen können wir nicht, ohne Herrn Dr. Noehden für eine

freundlich fortgesetzte Teilnahme zu danken, wovon bei Gelegenheit einer Entwicklung des Triumphzugs von Mantegna nachstens umständlicher zu handeln sein wird.

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna.

Erster Abschnitt. 1820.

Des Meisters Kunst im allgemeinsten.

An den Werken dieses außerordentlichen Künstlers, vorzüglich auch an dem Triumphzug Cäsars, einer Hauptarbeit, wovon wir näher zu handeln gedenken, glauben wir einen Widerstreit zu fühlen, welcher beim ersten Anblick nicht aufzulösen scheint.

Zuvörderst also werden wir gewahr, daß er nach dem strebt, was man Stil nennt, nach einer allgemeinen Norm der Gestalten; denn sind auch mitunter seine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, so ist doch ein allgemein Kräftiges, Luchtiges, Uebereinstimmendes durchaus wahrzunehmen an Menschen und Tieren, nicht weniger in allen Nebensachen von Kleidern, Waffen und irdentlichem Gerät. Hier überzeugt man sich von seinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er sei in das Altertum eingeweiht, er habe sich darein völlig versenkt.

Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarste und individuellste Natürlichkeit bei Darstellung der mannigfaltigsten Gestalten und Charaktere. Die Menschen, wie sie leben und leben, mit persönlichen Vorzügen und Mängeln, wie sie auf dem Markte schlendern, in Prozessionen einhergehen, sich in Haufen zusammenbringen, weiß er zu schildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in seiner Eigentümlichkeit vorgeführt, so daß, wenn wir erst das allgemeinste, ideellste Streben gewahr wurden, wir sodann, nicht etwa nebenan, sondern mit dem Hohern verkorvert, auch das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste aufgefaßt und überliefert sehen.

Lebensereignisse.

Diese beinahe unmöglich scheinende Leistung erklärt sich nur durch Ereignisse seines Lebens. Ein vorzüglicher Maler jener Zeit,
Vorthe, Werth. XXX.

Francesco Squarcione, gewinnt unter vielen Schülern den jungen, früh sich auszeichnenden Mantegna lieb, daß er ihm nicht allein den treuesten und entschiedensten Unterricht gönnt, sondern ihn sogar an Kindesstatt annimmt und also mit ihm, für und durch ihn fortwirken zu wollen erklärt.

Als aber endlich dieser herangebildete glückliche Jüngling mit der Familie Bellin bekannt wird und sie an ihm gleichfalls den Künstler wie den Menschen anzuerkennen und zu schätzen weiß, in solchem Grade, daß ihm eine Tochter Jakobs, die Schwester von Johann und Gentile, angetraut wird, da verwandelt sich die eifersüchtige Neigung des ersten väterlichen Meisters in einen grenzenlosen Haß, sein Verstand in Verfolgung und Schmahung.

Nun gehörte aber Squarcione zu den Künstlern, denen im funfzehnten Jahrhunderte der hohe Wert antiker Kunst aufgegangen war, er selbst arbeitete in diesem Sinne nach Vermögen und saumte nicht, seine Schüler unverrückt dahin zu weisen. — Es sei sehr thöricht, was sein Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur suchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unsere großen griechischen Vorfahren sich schon längst des Edelsten und des Darstellenswerthesten bemächtigt und wir also aus ihren Schmelzöfen schon das gelauterte Gold erhalten konnten, das wir, aus Schutt und Grus der Natur nur mühselig ausklaubend, als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müssen.

In diesem Sinne hatte sich denn der hohe Geist des talentvollsten Jünglings unablässig gehalten, zu Freude seines Meisters und eigenen großen Ehren. Als nun aber Lehrer und Schüler feindselig zerfallen, verläßt jener seines Zeiteus und Strebens, seines Lehrens und Unterweizens; widersinnig tadelt er nunmehr, was der Jüngling auf seinen Rat, auf sein Geheiß vollbracht hat und vollbringt; er verbindet sich mit der Menge, welche einen Künstler zu sich herabziehen will, um ihn beurteilen zu können. Sie fordert Natürlichkeit und Wirklichkeit, damit sie einen Vergleichungspunkt habe, nicht den höhern, der im Geiste ruht, sondern den gemeinern, äußeren, wo sich denn Ähnlichkeit und Unähnlichkeit des Originals und der Kopie allenfalls in Ausdruck nehmen laßt. Nun soll Mantegna nicht mehr gelten: er vermag, so heißt es, nichts Lebendiges hervorzubringen, seine herrlichsten Arbeiten werden als steinern und

hölkern, als starr und steif gescholten. Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm eben vom Standpunkt der Antike die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden, er fühlt sich ihr gewachsen und wagt auch auf dieser Woge zu schwimmen. Von dem Augenblick an zielt er seine Gemälde mit den Ebenbildnissen vieler Mitbürger, und indem er das gereifte Alter im individuellen Freund, die kostliche Jugend in seinen Geliebten verewigt und so den edelsten, würdigsten Menschen das erfreulichste Denkmal setzt, so verschmäh't er nicht, auch seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderbar gebildete, ja, den letzten Gegensatz, mißgebildete darzustellen.

Jene beiden Elemente nun fühlt man in seinen Werken nicht etwa getrennt, sondern verschlungen. Das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Wert und Würde des Ganzen, hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltigkeit herein, und wie der Bergstrom durch alle Fäden des Jellens Wege zu finden weiß und mit gleicher Macht, wie er angekommen, wieder ganz vom Ganzen herunterstürzt, so ist es auch hier. Das Studium der Antike gibt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.

Da nun aber selbst das größte Talent, welches in seiner Bildung einen Zwiespalt erfuhr, indem es sich zweimal, und zwar nach entgegengesetzten Seiten, auszubilden Anlaß und Antrieb fand, kaum vermögend ist, diesen Widerspruch ganz auszugleichen, das Entgegengesetzte völlig zu vereinigen, so wird jenes Gefühl, von dem wir zuerst gesprochen, das uns vor Mantegnas Werken ergreift, vielleicht durch einen nicht völlig aufgelösten Widerstreit erregt. Indessen möchte es der höchste Konflikt sein, in welchem sich jemals ein Künstler befunden, da er ein solches Abenteuer zu bestehen zu einer Zeit berufen war, wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Willen und Vermögen sich noch nicht deutliche Herrschaft ablegen konnte.

Dieses Doppelleben also, welches Mantignas Werke eigenthümlich auszeichnet und wovon noch viel zu sagen wäre, manifestirt sich besonders in seinem Triumphzuge Cäsars, wo er alles, was ein großes Talent vermochte, in höchster Fülle vorüberführt.

Hievon gibt uns nun einen genugsam allgemeinen Begriff die Arbeit, welche Andreas Andreani gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternommen, indem er die neun Bilder Mantegna's auf eben so viel Blättern mit Holzstöcken in bedeutender Größe nachgebildet und also die Ansicht und den Genuß derselben allgemeiner verbreitet hat. Wir legen sie vor uns und beschreiben sie der Reihe nach.

1. Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende Soldaten, Feld-, Kriegs- und Glückszeichen auf Stangen hoch emportragend. Romas Büste voran, Juno, die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantien mit Fruchthorn und Blumenkorb, sie schwanen über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zu Anregung aller Sinne.

Andere Krieger, vorwärts zu schreiten gehindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden gewaltsamen Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, von einander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftet Gemälde, lang und schmal ausgespannt, erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgetheilt, dienen zur Exposition; hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwengliche Triumphzug statte.

Feste Städte, von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene, zwischen Niederlage und Tod. Völlig die ankündigende Symphonie, die Introduction einer großen Oper.

2. Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspannigem Wagen, sodann eine kleinere tragbare Gottheit, in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von hoch aufgetürmten Wagenthürmen, Tempelmobellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Balisten. Aber ganz grenzenlos mannigfaltig aufgeschichtet gleich hinterdrein Waffen aller Heeresarten, mit großem, ernstem Geschmack zusammen und über einander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abteilung

3. wird jedoch die größte Masse aufgehauft vorübergeschafft. Sodann sieht man, von tüchtigen Junglingen getragen, jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgethanen Münzen, und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug, aber nebenbei trägt jeder noch ein Gefäß oder sonst noch etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort.

4. Die Gefäße sind von der mannigfaltigsten Art, aber die Hauptbestimmung ist, gemünztes Silber heranzubringen. Man schieben sich über dieses Gedrange überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder, mit unschriftlicher Widmung: Dem triumphirenden Halbgott Julius Cäsar; geschmückte Opfertiere; zierliche Kamillen und fleischermäßige Popen.

5. Vier Elefanten, der vordere völlig sichtbar, die drei andern perspectivisch weidend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Hauptern, franzartig. Auf ihrem Rücken hohe, flammende Kandelaber; schöne Junglinge, leicht bewegt, aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elefanten leitend, andere anders beschäftigt.

6. Auf die beschwerliche Masse der ungeheuern Tiere folgt mannigfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen andern Weg ein, hinter den Elefanten ins Bild schreitend. Was aber tragen sie? Wahrscheinlich lauterer Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine Beute von größerem Wert und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehende in sich begreift: es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Deibheit und Lächerlichkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch angezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können, sie nah am Boden herschleppen, oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen.

7. Doch sie werden nicht sehr gebrängt; hinter ihnen schreiten Gefangene einher, kein Abweichen unterscheidet sie, wohl aber persönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachsenen Töchtern. Zunächst gegen den Zuschauer geht ein Fräulein von acht bis zehn Jahren an der Mutter Seite, so schmuck und zierlich

als bei dem anständigsten Feste. Treffliche, tüchtige Männer folgen hierauf, in langen Gewändern, ernst, nicht ermüdet, es ist ein höheres Geschick, das sie hinzieht. Auffallend ist daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fragenhaftem Gesicht rückwärts blickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir lassen ihn vorüber; denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Eine junge Braut in ganzer Jugendfülle, im Vollgesicht dargestellt — wir sagen Braut, weil sie auch ohne Kranz in den Haaren so bezeichnet zu werden verdiente — steht hinterwärts, vor dem Zuschauer zum Theil verdeckt von einer älteren, kinderbelastigten Frau; diese hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein stülkender Knabe in Anspruch, der den Fuß aufgerückt; wemend will er auch getragen sein. Eine ältere, sich über ihn hineigende Person, vielleicht die Großmutter, sucht ihn vergebens zu begutten.

Höchlich rühmen müssen wir indes den Künstler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie sind nicht mehr, ihre Rüstungen trug man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten edlen Familien, die tüchtigen Rathsherren, die behabigen, fruchtbar sich fortpflanzenden Bürger führt man im Triumph auf, und so ist es denn alles gesagt: die einen sind todtgeschlagen, und die andern leiden.

Zwischen diesem und dem folgenden Volke werden wir nun gewahr, warum der statliche Gefangene so grimmig zurückblickt. Mißgestaltete Narren und Possentreiber sammeln sich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen: diesem Würdigen ist das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehen, wenn er dagegen nicht schimpfen mag, so grinst er dagegen.

8. Aber der Ehrenmann scheint noch auf eine schmachlichere Weise verlegt, es folgt ein Chor Musikanten in contrastirenden Figuren. Ein wohlbehaglicher, hubischer Jüngling in langer, fast weiblicher Kleidung singt zur Vieler und scheint dabei zu springen und zu gestikulieren. Ein solcher dürfte beim Triumphzug nicht fehlen; sein Geschäft war, sich seltsam zu gebärden, neckische Lieder zu singen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verspotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn und scheinen mit albernen Ge-

harden seine Worte zu kommentieren, welches jenem Ehrenmann allzu argertlich auffallen mag.

Daß übrigens von keiner ernsthaft edlen Musik die Rede sei, ergibt sich sogleich aus der folgenden Figur: denn ein hummellanger, schafbepelster, hochgemühter Tubellsackpfeifer tritt unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln scheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerksam, daß nun bald das Höchste erfolgen werde.

9. Und nun erscheint auch auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geschmack verzierten Wagen Julius Cäsar selbst, dem ein tüchtig gestalteter Jungling auf einer Art Standarte das: *Veni, Vidi, Vici* entgegenhält. Dieses Blatt ist so gedrängt voll, daß man die nackten Kinder mit Siegeszweigen zwischen Pferden und Rädern nur mit Angst ansieht; in der Wirklichkeit mußten sie längst zerqueticht sein. Trefflicher war jedoch ein solches Gedränge, das für die Augen immer unfasslich und für den Sinn verwirrend ist, bildlich nicht darzustellen.

10. Ein zehntes Bild aber ist für uns nun von der größten Bedeutung: denn das Gefühl, der Zug sei nicht geschlossen, wandelt einen jeden an, der die neun Blätter hinter einander legt. Wir finden nicht allein den Wagen steil, sondern sogar hinter demselben durch den Rahmen abgeschnittene Figuren; das Auge verlangt einen Nachklang und wenigstens einige der Hauptgestalt nahe tretende, den Rücken deckende Gestalten.

Zu Hilfe kommt uns nun ein eigenhändiger Kupferstich, welcher mit der größten Sorgfalt gearbeitet und zu den vorzüglichsten Werken des Meisters dieser Art zu rechnen ist. Eine Schar tritt heran, mannlicher, älterer und jungerer, sämtlich charakteristischer Personen. Daß es der Senat sei, ist keineswegs zuzugeben; der Senat wird den Triumphzug am schicklichen Orte durch eine Deputation empfangen haben, aber auch diese konnte ihn nicht weiter entgegen gehen, als nötig war, umzukehren und voranzuschreiten und den versammelten Vätern die Ankommelingen vorzuführen.

Doch sei diese Untersuchung dem Altertumsforscher vorbehalten. Nach unserer Weise dürfen wir nur das Blatt aufmerksam betrachten, so spricht es sich, wie jedes vortreffliche Kunstwerk, selbst

aus; da sagen wir denn geradezu: es ist der Lehrstand, der gern dem siegenden Wehrstand huldiget, weil durch diesen allein Sicherheit und Förderung zu hoffen ist. Den Nährstand hatte Mantegna in den Triumphzug als Tragende, Bringende, Feiernde, Preisende verteilt, auch in der Umgebung als Zuschauer aufgestellt. Nun aber freut sich der Lehrstand, den Ueberwinder zu begleiten, weil durch ihn Staat und Kultur wieder gesichert ist.

In Absicht auf Mannigfaltigkeit der Charakteristik ist das beschriebene Blatt eines der schäbbarsten, die wir kennen, und Mantegna hat gewiß diesen Zug auf der hohen Schule von Padua studiert.

Voran im ersten Glied, in langen faltigen Gewändern, drei Männer mittleren Alters, theils ernstern, theils heiteren Angesichts, wie beides Gelehrten und Lehrern ziemt. Im zweiten Gliede zeichnet sich zunächst eine alte, kolossale, behaglich dicke, kräftige Natur aus, die hinter allem dem mächtigen Triumphgewirre sich noch ganz tüchtig hervorthut. Das bartlose Kinn läßt einen fleischigen Hals sehen, die Haare sind kurz geschnitten; höchst behaglich halt er die Hände auf Brust und Bauch und macht sich nach allen bedeutenden Vorgängern noch immer auffallend bemerklich. Unter den Nebenbigen hab' ich niemanden gesehen, der ihm zu vergleichen wäre, außer Gottsched; dieser wurde in ähnlichem Fall und gleicher Kleidung eben so einhergeschritten sein: er sieht vollkommen dem Pfeiler einer dogmatisch didaktischen Anstalt gleich. Wie er ohne Bart und Haupthaare, sind auch seine Kollegen, wenngleich behaart, doch ohne Barte; der vorderste, etwas ernster und gramlicher, scheint eher dialektischen Sinn zu haben. Solcher Lehrenden sind sechs, welche in Haupt und Geist alles mit sich zu tragen scheinen; dagegen die Schüler nicht allein durch jüngere, leichtere Gestalten bezeichnet sind, sondern auch dadurch, daß sie gebundene Bücher in Händen tragen, anzudeuten, daß sie, sowohl hörend als lesend, sich zu unterrichten geneigt seien.

Zwischen jene Ältesten und Mittleren ist ein Knabe von etwa acht Jahren eingelemmt, um die ersten Lehrjahre zu bezeichnen, wo das Kind sich anzuschließen geneigt ist, sich einzumischen Lust hat; es hanget ein Pennal an seiner Seite, anzudeuten, daß er auf dem Bildungswege sei, wo dem Heranwuchernden manches Unangenehme begegnet. Wunderlicher und anmutig-natürlicher ist nichts zu ersinnen als dies Figürchen in solcher Lage.

Die Lehrer gehen jeder vor sich hin, die Schüler unterhalten sich unter einander.

Nun aber macht den ganzen Schluß, wie billig, das Militär, von welchem denn doch zuerst und zuletzt die Herrlichkeit des Reiches nach außen erworben und die Sicherheit nach innen erhalten werden muß. Diese ganze große Forderung aber befriedigt Mantegna mit ein paar Figuren: ein jungerer Krieger, einen Doldzweig tragend, den Blick aufwärts gerichtet, laßt uns im Zweifel, ob er sich des Siegs erfreue, oder ob er sich über das Ende des Kriegs betrübe; dagegen ein alter, ganz abgelebter, in den schwersten Waffen, indem er die Dauer des Kriegs repräsentiert, überdeutlich ausspricht, dieser Triumphzug sei ihm beschwerlich, und er werde sich glücklich schätzen, heute abend irgendwo zur Ruhe zu kommen.

Der Hintergrund dieses Blattes nun, anstatt daß wir bisher meistens freie Ausichten gehabt, drängt sich, dem Menschenbrang gemäß, gleichfalls zusammen; rechter Hand sehen wir einen Palast, zur Linken Turm und Mauern: die Nähe des Stadthors mochte damit angedeutet sein, anzeigt, daß wir uns wirklich am Ende befinden, daß nunmehr der ganze Triumphzug in die Stadt eingetreten und innerhalb derselben beschlossen sei.

Sollten auch dieser Vermutung die Hintergründe der vorhergehenden Blätter zu widersprechen scheinen, indem landschaftliche Ausichten, viel freie Luft, zwar auf Hügelu Tempel und Paläste, doch auch Numen gesehen werden, so laßt sich doch auch annehmen, daß der Künstler hierbei die verschiedenen Hügel von Rom gedacht und sie so bebaut und so ruinenhaft, wie er sie zu seiner Zeit gefunden, vorgestellt habe. Diese Auslegung gewinnt um so mehr Kraft, als doch wohl einmal ein Palast, ein Kerker, eine Brücke, die als Wasserleitung gelten kann, eine hohe Ehrensäule da steht, die man denn doch auf städtischem Grund und Boden vermuten muß.

Doch wir halten inne, weil wir sonst uns Grenzenlose gerieten und man mit noch so viel gehauften Worten den Wert der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken konnte.

Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna.

Zweiter Abschnitt. 1822.

- 1) Ursprung, Wanderung, Beschaffenheit der Bilder.
- 2) Fernere Geschichte derselben. Sammlungen Karls I. von England
- 3) Mantegnas eigene Kupferstiche in Bezug auf den Triumph.
- 4) Zeugnis von Vasari mit Bemerkungen darüber.
- 5) Allgemeine Betrachtung und Mißbilligung seiner falschen Methode, von hinten hervor zu beschreiben.
- 6) Emendation der Vartschischen Auslegung.
- 7) Schwerdgeburths Zeichnung.

1. Mantegna lebte 1451 bis 1517 und malte in seiner besten Zeit auf Anregen seines großen Mönners, Ludwig Gonzaga, Herzogs von Mantua, gedachten Triumphzug für den Palast in der Nähe des Klosters St. Sebastian. Der Zug ist nicht auf die Wand, nicht im unmittelbaren Zusammenhange gemalt, sondern in neun abgesonderten Bildern, vom Platte beweglich; daher sie denn auch nicht an Ort und Stelle geblieben. Sie kamen vielmehr unter Karl I., welcher, als ein großer Kunstfreund, die kostlichsten Schätze zusammenbrachte und also auch den Herzog von Mantua ankaufte, nach London und blieben daselbst, obgleich nach seinem unglücklichen Tode die meisten Besitzungen dieser Art durch eine Auktion verschleudert wurden.

Gegenwärtig befinden sie sich, hochrecht, im Palaste Hampton-court, neun Stude, alle von gleicher Größe, völlig quadrat, jede Seite neun Fuß, mit Wasserfarben auf Papier gemalt, mit Leinwand unterzogen, wie die Raphaelischen Kartone, welche denselben Palast verherrlichen.

Die Farben dieser Bilder sind höchst mannigfaltig, wohl erhalten und lebhaft, die Hauptfarben in allen ihren Abstufungen, Mischungen und Uebergängen zu sehen: dem Scharlach steht anderes Hell- und Tiefrot entgegen; an Dunkel- und Hellblau fehlt es nicht, Himmelbau zeigt sich, Blau, Braun, Schwarz, Weiß und Gold.

Die Gemälde sind überhaupt in gutem Zustande, besonders die sieben ersten; die zwei letzteren, ein wenig verbleicht, scheinen von der Zeit gelitten zu haben oder abgerieben zu sein; doch ist dies auch nicht bedeutend. Sie hängen in vergoldeten Rahmen neun Fuß hoch über dem Boden, drei und drei auf drei Wände verteilt; die östliche ist eine Fensterseite, und folgen sie, von der südlichen zur nördlichen, völlig in der Ordnung, wie sie Andreas Andreani numeriert hat.

Erwähnung derselben thut Hamptoncourt-Guide, Seite 19, mit wenigen Worten; nicht viel umständlicher das Prachtwerk: *The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace* p. p. By W. H. Pyne. In three Volumes. London 1819, welches gerade diesem Zimmer keine bildliche Darstellung gegönnt hat.

Vorstehende nähere Nachricht verdanken wir der Gefälligkeit eines in England wohnenden deutschen Freundes, des Herrn Dr. Roehden, welcher nichts ermangeln läßt, das in Weimar angeknüpfte schöne Verhältniß auch in der Ferne dauerhaft und in Wechselwirkung zu erhalten. Auf unser zutrauliches Ansuchen begab er sich wiederholt nach Hamptoncourt, und alles, was wir genau von Maß, Grund, Farben, Erhaltung, Aufstellung und so weiter angeben, ist die Frucht seiner aufmerksamen Genauigkeit.

2. Die früheste Neigung der Engländer zur Kunst mußte sich, in Ermangelung inländischer Talente, nach auswärtigen Künstlern und Kunstwerken umsehen. Unter Heinrich VIII. arbeitete Holbein viel in England. Was unter Elisabeth und Jakob I. geschehen, wäre noch zu untersuchen. Der hoffnungsvolle Kronprinz Heinrich, zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts geboren, hatte viel Sinn für die Künste und legte bedeutende Sammlungen an. Als er vor dem achtzehnten Jahre mit Tode abging, erbte Karl I. mit der Krone die Sammlung des Bruders und seine Liebhaberei. Rubens und van Dyk werden als Künstler beschäftigt, als Kunstkenner zu Sammlungen behilflich.

Die Sammlung des Herzogs von Mantua wird angekauft, mit ihr also die neun Tafeln Triumphzug. Ueber das Jahr sind wir nicht genau belehrt, es muß aber zwischen 1625 und 1642 fallen,

indem nachher, während der Bürgerkriege, Geldmangel dem König dergleichen Akquisitionen untersagte.

„Nach des Königs Ermordung wurde sowohl sein als seiner Gemahlin und Prinzen Vermögen der Nation heimgefallen erklärt und durch einen Parlamentsbeschluß vom März 1649 auktionsweise zum Verkauf angeboten, worunter auch sämtliche Kunstwerke und Gemälde. Aber erst den folgenden Juni faßte die Gemeine, um ihr neues Gemeingut desto kräftiger zu besetzen, über die Verwendung des persönlichen Vermögens des letzten Königs, der Königin und Prinzen einen Beschluß. Sie erließ einen Befehl, alles zu verzeichnen, zu schätzen und zu verkaufen, ausgenommen solche Teile, welche zum Gebrauch des Staates vorzubehalten seien; jedoch mit solcher Vorsicht, um alle Nachrede einzelnen Interesses zu vermeiden, daß kein Glied des Hauses sich damit befasse. In diese Schätzung und Verkauf waren eingeschlossen, heu dolor! die ganze Sammlung von edlen Gemalden, alten Statuen und Büsten, welche der letzte König mit grenzenlosen Kosten und Mühen von Rom und allen Theilen Italiens herbeigeschafft hatte.“

Ein Verzeichnis dieser höchst kostbaren Merkwürdigkeiten, wovon jetzt gar manche den Palästen des Louvre und Escurials, auch mancher ausländischen Fürsten zur Verherrlichung dienen, mit Schätzungs- und Verkaufspreisen, ward unter folgendem Titel 1757 in London gedruckt: *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Bronzes, Limnings, Medals, Statues and other Curiosities.*

Nun heißt es auf der fünften Seite: Gemälde zu Hamptoncourt Nr. 332, geschätzt 4675 Pfund 10 Schilling; darunter waren:

- 1) Neun Stud, der Triumphzug des Julius Caesar, gemalt von Andreas Mantegna, geschätzt 1000 Pfund
- 2) Herodias, St. Johannes' Haupt in einer Schüssel haltend, von Titian, geschätzt 150 Pfund.

Die größere Anzahl der Gemälde, welche den übrigen Wert von 1525 Pfund 10 Schilling ausmachte, ist nicht einzeln aufgeführt.

Da nun aber hieraus hervorgeht, daß Karl I. die Gemälde Mantegnas besessen, so wird noch zum Ueberfluß dargelegt, woher sie zu ihm gekommen; folgendes diene zur Erläuterung.

„König Karls Museum war das berühmteste in Europa; er liebte, verstand und schätzte die Künste. Da er nicht das Glück hatte, große Malergeister unter seinen Unterthanen zu finden, so rief er die geschicktesten Meister anderer Nationen herbei, mit ruhmlicher Vorliebe, um sein eigenes Land zu bereichern und zu unterrichten. Auch beschränkte er seinen Aufwand keineswegs auf lebende Künstler; denn außer einzelnen Stücken kaufte er die berühmte Sammlung des Herzogs von Mantua, nachdem er vorher eine Grundstiftung gelegt hatte von dem, was er von seinem Bruder erbt, dem liebenswürdigen Prinzen Heinrich, der, wie man aus dem Katalog sieht, auch, außer andern würdigen Eigenschaften, Geschmack für Gemälde besaß und einen edlen Eifer, die Künste zu ermuntern.

„Glücklicherweise sind diese so oft belobten Bilder in England geblieben und wohl auch noch andere, die wir dort bewundern. Ob zufällig, wollen wir nicht entscheiden; denn die Klausel des republikanischen Beschlusses, daß man zurückhalten könne, was zum Gebrauch des Staates dienlich sei, ließ ja gar wohl zu, daß jene zwar gewaltsamen, aber keineswegs rohen und unwissenden Nachhaber das Beste auf den nunmehr republikanischen Schlössern zurückbehielten.“

Dem sei nun, wie ihm sei, der Engländer, dem wir die bisherige Aufklärung schuldig sind, äußert sich folgendermaßen: „Der Streich, der die Königswürde so tief niederlegte, zerstreute zugleich die königliche tugendsame Sammlung. Die ersten Kabinette von Europa glänzten von diesem Raube; die wenigen guten, in den königlichen Palästen zerstreuten Stücke sind bei uns nur kümmerliche Ueberreste von dem, was gesammelt oder wieder versammelt war von König Karls glänzenden Galerien. Man sagt, die Holländer hätten vieles angekauft und einiges seinem Sohne wieder überlassen. Der beste Teil aber bleibt begraben in der Düsternis, wenn er nicht gar untergeht in den Gewässen des Estuaries.“

3. Mantegnas Kupferstiche werden hochgehalten wegen Charakter und meisterhafter Ausführung, freilich nicht im Sinne neuer Kupferstecherkunst. Hartsch zählt ihrer siebenundzwanzig, die Kopien mitgerechnet; in England befinden sich nach Noehden siebenzehn; darunter sind auf den Triumphzug bezüglich nur vier, Nr. 5, 6 und 7, die sechste doppelt, aber umgekehrt, worauf ein Pilaster.

Ein englischer noch lebender Kenner hegt die Ueberzeugung, daß nicht mehr als genannte vier Stücke vorkommen, und auch wir sind der Meinung, daß Mantegna sie niemals alle neun in Kupfer gestochen habe. Uns irrt keineswegs, daß Strutt in seinem biographischen Wörterbuche der Kupferstecher, Band II, Seite 121, sich folgen dermaßen ausdrückt: „Der Triumph des Julius Caesar, gestochen nach seinen eigenen Gemälden, in neun Platten mittlerer Größe, beinahe viereckig. Eine vollständige Sammlung dieser Kupfer ist äußerst rar; kopirt aber wurden sie von Andreas Andreani.“

Wenn denn nun auch Baldinucci in seiner Geschichte der Kupferstecherkunst sagt, Mantegna habe den Triumphzug des Julius Caesar während seines Aufenthaltes in Rom in Kupfer gestochen, so darf uns dieses keineswegs zum Wanken bringen; vielmehr können wir denken, daß der außerordentliche Künstler diese einzelnen Vorarbeiten in Kupfer, wahrscheinlich auch in Zeichnungen, die verloren oder unbekannt sind, gemacht und bei seiner Rückkehr nach Mantua das Ganze höchst wunderbar ausgeführt.

Und nun sollen die aus der innern Kunst entnommenen Gründe folgen, die uns berechtigen, dieser Angabe kühnlich zu widersprechen. Die Nummern fünf und sechs (Wartsch 12, 13), von Mantegnas eigener Hand, liegen durch Glück und Freundesgunst neben den Platten von Andreani uns vor Augen. Ohne daß wir unternehmen, mit Worten den Unterschied im Besondern auszudrücken, so erklären wir im allgemeinen, daß aus den Kupfern etwas Ursprüngliches durchaus hervorleuchte; man sieht darin die große Konzeption eines Meisters, der sogleich weiß, was er will, und in dem ersten Entwurf unmittelbar alles Notige der Hauptsache nach darstellt und einander folgen läßt. Als er aber an eine Ausführung im großen zu denken hatte, ist es wunderbar zu beobachten und zu vergleichen, wie er hier verfahren. Jene ersten Anfänge sind völlig unschuldig, naiv, obgleich reich, die Figuren zierlich, ja gewissermaßen nachlässig, und jede im höchsten Sinne ausdrucksvoll; die andern aber, nach den Gemälden gefertigt, sind ausgebildet, kräftig, überreich, die Figuren tüchtig, Wendung und Ausdruck kunstvoll, ja mitunter künstlich; man erstaunt über die Beweglichkeit des Meisters bei entschiedenem Verharren; da ist alles dasselbe und alles anders, der Gedanke unverrückt, das Walten der Anordnung völlig gleich, im

Abändern nirgends gemaselt noch gezweifelt, sondern ein anderes, höheren Zweck Erreichendes ergriffen.

Daher haben jene ersten eine Gemüthlichkeit ohnegleichen, weil sie unmittelbar aus der Seele des großen Meisters hervortraten, ohne daß er an eigentliche Kunstzwecke gedacht zu haben scheint. Wir wurden sie einem liebenswürdigen häuslichen Mädchen vergleichen, um welche zu werben ein jeder Jungling sich geneigt fühlen mußte; in den andern aber, den ausgeführten, wurden wir dieselbe Person wiederfinden, aber als entwickelte, erst verheiratete junge Frau, und wenn wir jene einfach gekleidet, häuslich beschäftigt gesehen, finden wir sie nun in aller Pracht, womit der Liebende das Geliebte so gern ausschmückt; wir sehen sie in die Welt hervorgetreten, bei Festen und Tänzen, wir vermissen jene, indem wir diese bewundern. Doch eigentlich darf man die Unschuld nicht vermissen, wo sie einem höheren Zwecke aufgeopfert ist.

Wir wünschen einem jeden wahren Kunstfreunde diesen Genuß und hoffen, daß er dabei unsere Ueberzeugung gewinnen solle.

In dieser werden wir nur um so mehr bestärkt durch das, was Herr Dr. Nothden von dem dritten Kupfer des Mantegna, welches Wartsch nicht hat, in Vergleichung mit der siebenten Tafel des Andreas Andreani meldet: „Wenn auf den beiden andern Blättern, Nummer fünf und sechs, gegen die Gemälde Abänderungen vorkommen, so sind sie noch stärker bei der gegenwärtigen Nummer. Die edlen Gefangenen werden zwar vorgeführt, allein die höchst liebliche Gruppe der Mutter mit Kindern und Keltermutter fehlt ganz, welche also später von dem Künstler hinzugebracht worden. Ferner ist ein gewöhnliches Fenster auf dem Kupferstiche dargestellt, aus welchem drei Personen heraussehen; in dem Gemälde ist es ein breites gegittertes Fenster, als welches zu einem Gefängnis gehört, hinter welchem mehrere Personen, die man für Gefangene halten kann, stehen. Wir betrachten dies als eine übereinstimmende Anspielung auf den vorübergehenden Zug, in welchem ebenfalls Veränderungen stattgefunden.“

Und wir von unserer Seite sehen hier eine bedeutende Steigerung der künstlerischen Darstellung und überzeugen uns, daß dieses Kupfer, wie die beiden andern, dem Gemälde vorgegangen.

4. Vasari spricht mit großem Lobe von diesem Werke, und

zwar folgendermaßen: „Dem Marchese von Mantua, Ludwig Gonzaga, einem großen Vönnner und Schayer von Andreas' Kunstfertigkeit, malte er, bei St. Sebastian in Mantua, Cäsars Triumphzug, das Beste, was er jemals geliefert hat. Hier sieht man in schonster Ordnung den herrlich verzierten Wagen (*), Verwandte, Wehrauch und Wohlgeruche, Opfer, Priester, bekränzte geweihte Stiere, Gefangene, von Soldaten eroberte Leute, geordneten Heeresaufzug, Elefanten, abermals Beute, Viktorien, Städte und Festungen auf verschiedenen Wagen; zugleich auch abgebildet grenzenlose Trophäen auf Spießen und Stangen, auch mancherlei Schupwassen für Haupt und Rumpf, Auszug, Bierat, unendliche Gefäße. Unter der Menge bemerkt man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der meinend einen Dorn im Fußchen sehr anmutig und natürlich der Mutter hinweist. (**)

„In diesem Werke hat man auch abermals einen Beweis von seiner schönen Einsicht in die perspektivischen Kunst; denn indem er seine Bodenfläche über dem Auge anzunehmen hatte, so ließ er die ersten Füße an der vordern Linie des Planums vollkommen sehen, stellte jedoch die folgenden desselben Gliedes mehr perspektivisch, gleichsam sinkend vor, so daß nach und nach Füße und Schenkel dem Gesetz des Augpunktes gemäß sich versteckten.

„Eben so halt er es auch mit Beute, Gefäßen, Instrumenten und Bieraten; er läßt nur die untere Fläche sehen, die obere verliert sich ebenfalls nach denselben Regeln. Wie er denn überhaupt Verkürzungen darzustellen besonders geschickt war.“

(*) Mit einem solchen Sternchen haben wir vorhin eine Lücke angedeutet, die wir nunmehr ausfüllen wollen. Vasari glaubt in einem nahe vor dem Triumphwagen stehenden Jüngling einen Soldaten zu sehen, der den Sieger mitten in der Herrlichkeit des Festzuges mit Schimpf- und Schmahreden zu demüthigen gedenkt, welche Art von übermüthiger Gewohnheit aus dem Altertume wohl überliefert wird. Allein wir glauben die Sache anders auslegen zu müssen: der vor dem Wagen stehende Jüngling halt auf einer Stange, gleichsam als Feldzeichen, einen Kranz, in welchem die Worte: Veni, Vili, Vici eingeschrieben sind, dies möchte also wohl dem Schluß die Krone aufsetzen. Denn wenn vorher auf mancherlei Wändern und Vanderolen an Gülen und Rosaunen, auf Tafeln und

Tafelchen schon Cäsar genannt und also diese Feierlichkeit auf ihn bezogen wird, so ist doch hier zum Abschluß das höchste Verdienst einer entscheidenden Schnelligkeit verkundet und ihm von einem treuen Anhänger vorgehalten, woran bei genauerer Betrachtung wohl kein Zweifel übrig bleiben möchte.

(**) Das zweite Zeichen deutet abermals auf eine vom Vasari abweichende Meinung. Wir fragten nämlich, da auf dem Andreanischen Blatte Nr. 7 dieser vom Vasari gerühmte Dorn nicht zu entdecken war, bei Herrn Dr. Noehden in London an, in wiefern das Gemälde hierüber Auskunft gebe; er eilte, dieser und einiger andern Anfragen wegen, gefälligst nach Hamptoncourt und ließ nach genauer Untersuchung sich folgendermaßen vernehmen:

„An der linken Seite der Mutter ist ein Knabe — vielleicht drei Jahre alt — welcher an dieselbe hinaufklimmen will. Er hebt sich auf der Zehe des rechten Fußes, seine rechte Hand faßt das Gewand der Mutter, welche ihre Linke nach ihm herabgestreckt und mit derselben seinen linken Arm ergriffen hat, um ihm aufzuhelfen. Der linke Fuß des Knaben hat sich vom Boden gehoben, dem Anscheine nach bloß zufolge des aufstrebenden Körpers. Ich hatte es nie erraten, daß ein Dorn in diesen Fuß getreten oder der Fuß auf irgend eine andere Weise verwundet wäre, da das Bild, wenn meine Augen nicht ganz wunderbar trugen, gewiß nichts von der Art zeigt. Das Bein ist zwar steif aufgezogen, welches sich freilich zu einem verwundeten Fuße passen würde; aber dies reimt sich eben so gut mit dem bloß in die Höhe strebenden Körper. Der ganz schmerzlose Ausdruck des Gesichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig, hinaussieht, und der ruhige Blick der herabsehenden Mutter scheinen nur der angenommenen Verletzung ganz zu widersprechen. An dem Fuße selbst mußte man doch wohl eine Spur der Verwundung, z. B. einen fallenden Blutstropfen, bemerken; aber durchaus nichts Aehnliches ist zu erkennen. Es ist unmöglich, daß der Künstler, wenn er ein solches Bild dem Zuschauer hätte einbrücken wollen, es so zweifelhaft und versteckt gelassen haben könnte. Um ganz ohne Vorurteil bei der Sache zu verfahren, fragte ich den Diener, welcher die Zimmer und Gemälde im Schlosse zu Hamptoncourt zeigt und der mehrere Jahre lang dieses Geschäft verwaltet hat, einen ganz mechanischen, kenntnißlosen

Menschen, ob er etwas von einem verwundeten Fuße oder einem Dornstich an dem Knaben bemerkte. Ich wollte sehen, welchen Eindruck die Darstellung auf das gemeine Auge und den gemeinen Verstand machte. „Nein!“ war die Antwort; „davon läßt sich nichts erkennen: es kann nicht sein, der Knabe sieht ja viel zu heiter und froh aus, als daß man ihn sich verwundet denken konnte.“ Ueber den linken Arm der Mutter ist, so wie bei dem rechten, ein rothes Tuch oder Shawl geworfen, und die linke Brust ist ebenfalls ganz entblößt.

„Hinter dem Knaben, zur linken Seite der Mutter, steht gebückt eine altliche Frau, mit rotem Schleiertuche über dem Kopfe. Ich halte sie für die Großmutter des Knaben, da sie so theilnehmend um sie beschäftigt ist. In ihrem Gesichte ist auch nichts von Mitleiden, welches doch wahrscheinlich ausgedrückt worden wäre, wenn das Entsetzen an einer Dornwunde litte. Zu der rechten Hand scheint sie die Kopfbedeckung des Knaben — ein Hütchen oder Käppchen — zu halten, und mit der linken berührt sie den Kopf desselben.“

5. Sieht man nun die ganze Stelle, wodurch uns Vasari über diesen Triumphzug hat belehren wollen, mit lebendigem Blick an, so empfindet man alsbald den innern Mangel einer solchen Vortragsweise; sie erregt in unserer Einbildungskraft nur einen wüsten Wirrwarr und läßt kaum ahnen, daß jene Einzelheiten sich klar in eine wohlgedachte Folge reihen wurden. Schon darin hat es Vasari gleich anfangs versehen, daß er von hinten anfängt und vor allem auf die schöne Verziertheit des Triumphwagens merken läßt; daraus folgt denn, daß es ihm unmöglich wird, die voranstreitenden gedrängten, aber doch gesonderten Scharen ordnungsgemäß auf einander folgen zu lassen; vielmehr greift er auffallende Gegenstände zufällig heraus, daher denn eine nicht zu entwirrende Verwickelung entsteht.

Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß jeder mann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Anstigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen.

Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in Ver-

zweiflung bringt. Wie anders hätte Pausanias verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hatte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redefünsten Philostrats sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlicheren Begriff von verloren köstlichen Bildern aufzubauen wagen.

6 Bartsch in seinem *Peintre graveur*, Band XIII, Seite 234, spricht unter der elften Nummer der Kupferstiche des Andreas Mantegna: „Der römische Senat begleitet einen Triumph. Die Senatoren richten ihren Schritt gegen die rechte Seite; auf sie folgen mehrere Krieger, die man zur Linken sieht, unter welchen einer besonders auffällt, der mit der Linken eine Helmschärpe faßt, am rechten Arme ein ungeheures Schild tragend. Der Grund läßt zur Rechten ein Gebäude sehen, zur Linken einen runden Thurm. Mantegna hat dieses Blatt nach einer Zeichnung gestochen, die er bei seinem Triumphzug Caesars wahrscheinlich benutzen wollte, wovon er jedoch keinen Gebrauch gemacht hat.“

Wie wir dieses Blatt auslegen, ist in dem ersten Aufsatz über Mantegna im vorigen Stücke zu ersehen; deshalb wir unsere Uebersetzung nicht wiederholen, sondern nur bei dieser Gelegenheit den Dank, den wir unserm vereinigten Bartsch schuldig sind, auch von unserer Seite gebührend abstatten.

Hat uns dieser treffliche Mann in den Stand gesetzt, die bedeutendsten und mannigfaltigsten Kenntnisse mit weniger Mühe zu gewinnen, so sind wir in einem andern Betracht auch schuldig, ihn als Vorarbeiter anzusehen und hier und da, besonders in Absicht auf die gebrauchten Motive, nachzuhelfen, denn das ist ja eben eins der größten Verdienste der Kupferstecherkunst, daß sie uns mit der Denkweise so vieler Künstler bekannt macht und, wenn sie uns die Farbe entbehren lehrt, das geistige Verdienst der Erfindung auf das sicherste überliefert.

7. Um nun aber sowohl uns als andern teilnehmenden Kunstfreunden den vollen Genuß des Ganzen zu verschaffen, lassen wir durch unseren geschickten und geübten Kupferstecher Schwerdgeburth diesen abschließenden Nachzug, völlig in der Dimension der Andreanischen Tafeln und in einer den Holzstock sowohl in Umrissen als

haltung nachahmenden Zeichnungsart, ausführen, und zwar in umgekehrter Richtung, so daß die Wandelnden nach der Linken zu schreiten. Und so legen wir dieses Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäsars, wodurch denn, wenn die zehn Blätter hinter einander gesehen werden, für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmutigste Schauspiel entsteht, indem etwas, von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren intentioniert, zum erstenmal zur Anschauung gebracht wird.

Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

Nach der Beschreibung des Pausanias restauriert von den Gebrüdern Niepenhausen.

Wasserkunst auf weißem Papier. Zwölf Blätter.

Die unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem Anschauen, die in dem Menschen durch Nachrichten von entfernten Gegenständen erregt wird, das Verlangen, allem demjenigen, was wir geistigerweise gewahr werden, auch ein sinnliches Bild unterzulegen, sind ein Beweis der Lichtigkeit unserer Natur, die das Einseitige flieht und immerfort das Innere durchs Äußere, das Äußere durchs Innere zu ergänzen strebt.

Wenn wir daher Dem einen Dank wissen, der uns Gegenstände der Kunst und Natur, denen wir in der Wirklichkeit nicht begegnen würden, durch Nachahmung vor die Augen bringt, so haben andere allerdings auf unsere Erkenntlichkeit größern Anspruch, die bemüht sind, verlorene Monumente wiederherzustellen und, so unterrichtet als geistreich, nach geringen Andeutungen das Zerstörte in einem gewissen Grade wieder zu beleben.

Einen solchen Dank bringen wir zunächst den oben genannten trefflichen Künstlern, die uns durch ihre zwölf nach der Beschreibung des Pausanias entworfenen Zeichnungen in den Stand setzen, von den längst untergegangenen Gemälden des Polygnot in der Lesche zu Delphi eine Art Anschauung zu gewinnen; so wie sie uns zugleich Veranlassung geben, unsre Gedanken über jene bedeutende Werke des Alterthums im nachstehenden mitzutheilen.

Einleitendes über Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

1803.

An diesem Versammlungsorte, einem Portikus, den man um einen langlich viereckten Hof herumgezogen und nach innen zu orientiren kann, fanden sich, noch zu Pausanias' Zeiten wohl erhalten, einige Werke Polygnots.

Das an der rechten Seite befindliche Gemälde bestand aus zwei Abtheilungen, wovon die eine der Eroberung Trojas, die andere, nach unserer Ueberzeugung, der Verherrlichung Helenas gewidmet war.

Die Bildung der Gruppen aus einzelnen Figuren, ihre Zusammenstellung unter sich, sowie die Nachbarschaft beider Vorstellungen, kann unsere erste Tafel vergegenwärtigen.

Pausanias beschreibt das Ganze von der Rechten zur Linken, so wie die Gruppen dem Hergerehenden und an dem Bilde Hergelenden vor die Augen kamen, in welcher Ordnung sie auch nun von uns mit Nummern bezeichnet worden, obgleich eine andere Betrachtungsweise, die wir in der Folge darlegen werden, stattfinden mochte.

Zur Linken sah man ein einzelnes großes Bild, den Besuch des Odysseus in der Unterwelt vorstellend.

Wir nehmen an, daß Pausanias, nach Beschreibung der beiden oben gemeldeten Bilder auf der rechten Seite, wieder zum Eingange zurückgekehrt sei, sich auf die linke Seite des Gebäudes gewendet und das daselbst befindliche Gemälde von der Linken zur Rechten beschrieben habe; wie es denn auch auf unserer zweiten Tafel vorgestellt ist.

Wir ersuchen unsere Leser, sich zuerst mit dieser unserer Darstellung, sowie mit der Beschreibung des Pausanias, die wir im Auszuge liefern, bekannt zu machen, ehe sie zu unsern Mutmaßungen übergehen, wodurch wir den Sinn dieser Kunstwerke anzudeuten gedenken.

Dabei werden sie durchaus im Auge behalten, daß die Gruppen

keineswegs perspektivisch, sondern, nach Art damaliger Kunst, neben, über und unter einander, jedoch nicht ohne Weisheit und Absicht, gestellt gewesen.

Nach dem Pausanias.

I.

Eroberung von Troja.

X.

Epeus, nachend vorgestellt, wirft die Mauern von Troja nieder. Das berühmte hölzerne Pferd ragt mit seinem Haupte über dieselben hervor.

Polypoites, Sohn des Peirithoos, hat das Haupt mit einer Art von Binde umwunden. Alamas, Sohn des Theseus, ist neben ihm. Odysseus steht in seinem Harnisch.

XI.

Ajas, Sohn des Oileus, hält sein Schild und naht sich dem Altar, als im Schwur begriffen, daß er Kassandren, wider Willen der Göttin, entführen wolle.

Kassandra sitzt auf der Erde, vor der Statue der Pallas; sie hält das Bild umfaßt, welches sie von dem Fußgestelle hob, als Ajas sie, die Schutzlehende, wegriß.

Die zwei Söhne des Atreus sind auch gehelmt, und überdies hat Menelaos den Schild, worauf man jenen Drachen sieht, der bei dem Opfer zu Aulis als ein Wunderzeichen erschien. Die Atreiden scheinen den Ajas abhalten zu wollen.

XII.

Gegen jenem Pferd über vertheidet Glasos, unter den Streichen des Neoptolemos; er ist sterbend vorgestellt. Astynooß kniet, nach ihm haut Neoptolemos. Dieser ist der einzige auf dem Bilde, der die Trojaner noch verfolgt.

Ferner ist ein Altar gemalt, wohin sich ein furchtames Kind flüchtet. Auf dem Altar liegt ein Harnisch, wie man sie vor alters trug, aus einem Vorder- und Hinterteil zusammengesetzt und durch Spangen befestigt.

T
 D
 I
 B
 i
 o
 m
 e
 d
 e
 s
 I
 p
 h
 i
 s
 r
 i
 s
 e
 i
 s
 I.

A
 A
 St
 P
 m
 l
 r
 o
 l
 i
 o
 p
 h
 i
 o
 s
 i
 o
 s
 i
 o
 s
 K
 n
 a
 b
 e
 s
 II.

Soldaten. Ph Matrosen.
 r
 o
 n
 t
 i
 s
 E
 ch
 oi
 a
 x
 I
 th
 ai
 m
 e
 n
 e
 s
 I.

exche.

I	M	A	A
a	ai	k	u
s	r	t	t
e	a	ai	o
u		o	n
s		n	o
			e

Liebende.

K	N	P
a	o	e
ll	m	r
i	i	o
s	a	
t		
o		

N	F	S	St
a	e	i	e
m	l	s	i
e	s	y	n
n		ph	
l		o	
o		s	
s			
e			

A	P	Th	A	M
j	a	e	j	e
a	l	r	a	a
s	a	s	s	g
	m	i		e
	e	t		r
	d	e		
	e	s		
	s			

Griechen,
Feinde Odysseus'.

W	T	Gefäss.
a	r	T
ss	a	a
e	g	n
r	e	t
	n	a
	d	l
	e	o
		s

Vergeblich
Bemühte.

S	P	Th	M	O
ch	e	a	a	l
e	l	m	r	y
d	i	y	s	m
i	a	r	y	p
o	s	i	a	o
s		s	s	s

ter.
ner.

Lehrer.
Schüler.

			P	P
			a	e
H	M	S	r	n
e	e	a	i	th
k	m	r	s	e
t	n	p		s
o	o	e		i
r	n	d		l
		o		ei
		n		a

Trojaner.

XIII.

Laodike steht jenseit des Altars; sie befindet sich nicht unter der Zahl der Gefangenen. Neben ihr ein kupfernes Becken auf einem steinernen Fußgestell.

Mebusa, eine Tochter Priamos', liegt an dem Boden und umfaßt es mit beiden Armen.

Daneben steht ihr eine alte Frau mit geschorenem Kopf, ein Kind auf ihren Knien haltend, welches furchtbar seine Augen mit den Händen bedeckt.

XIV.

Der Maler hat nachher tote Körper vorgestellt. Der erste, den man erblickt, ist Pelis, ausgezogen und auf dem Rücken liegend. Unter ihm liegen Eioneus und Admetos, welche noch geharnischt sind; höher steht ihr andere. Leokritos, Sohn des Polydamas, liegt unter dem Becken.

Ueber Eioneus und Admetos sieht man den Körper des Hektor, der um Kassandra freite.

XV.

Ueber ihm bemerkt man die Körper des Priamos, Hektor und Aeneas.

Ferner steht ihr Sinon, den Gefährten des Odysseus, und Antenor, welche die Leiche des Laomedon wegtragen.

XVI.

Vor der Wohnung des Antenor zeigt sich eine Leopardenhaut, als ein Schutzzeichen, daß die Griechen dieses Haus zu verschonen haben.

Antenor wird auch mit seinen beiden Söhnen, Laokoon und Polydamas, vorgestellt. Der erste sitzt auf einem Harnisch von der alten Art, der zweite auf einem Stein. Neben diesem sieht man Antenor mit Hecuba, seiner Tochter, welche ein Kind in den Armen hält.

Der Maler hat allen diesen Figuren solche Mienen und Gebärden gegeben, wie man sie von Personen erwartet, welche von Schmerz gebeugt sind.

An der Seite sieht man Diener, die einen Esel mit Körben beladen und sie mit Vorräten anfüllen. Ein Kind sitzt auf dem Tiere.

esche.

I M A A
a ai k u
s r t t
e a ai o
u o n
s n o
e

Liebende.

K N P
a o e
ll m r
i i o
s a
t
o

N F S St
a m e l s y e
m e l s y i
n e n l o p h n
l o s
o s
e

A P Th A M
j a e j l
a l r a e
s a s s a
m i
e t
d e
e s
s

Griechen,
Feinde Odysseus'.

W T Gefäss.
a r T
ss a
e g
r e
n
d
e
l
o
s

Vergeblich
Bemühte.

S P Th M O
ch e a a l
e l m r y
d i y s m
i a r y p
o s i a o
s s s s

ter. Lehrer.
ner. Schüler.

H M S P P
e e a r e
k m r i n
t n p s t
o o e s
r n d i
n o l
n ei
a

Trojaner.

XIII.

Laodike steht jenseit des Altars; sie befindet sich nicht unter der Zahl der Gefangenen. Neben ihr ein kupfernes Becken auf einem steinernen Fußgestell.

Medusa, eine Tochter Priamos', liegt an dem Boden und umfaßt es mit beiden Armen.

Daneben steht ihr eine alte Frau mit geschorenem Kopf, ein Kind auf ihren Knien haltend, welches furchtsam seine Augen mit den Händen bedeckt.

XIV.

Der Maler hat nachher tote Körper vorgestellt. Der erste, den man erblickt, ist Pelis, ausgezogen und auf dem Rücken liegend. Unter ihm liegen Eioneus und Admetos, welche noch geharnischt sind; höher steht ihr andere. Leokritos, Sohn des Polydamas, liegt unter dem Becken.

Ueber Eioneus und Admetos sieht man den Körper des Koroibos, der um Rassandra freite.

XV.

Ueber ihm bemerkt man die Körper des Priamos, Agion und Agenor.

Ferner steht ihr Sinon, den Gefährten des Odysseus, und Anchialos, welche die Leiche des Laomedon wegtragen.

XVI.

Vor der Wohnung des Antenor zeigt sich eine Leopardenhaut, als ein Schutzzeichen, daß die Griechen dieses Haus zu verschonen haben.

Theano wird auch mit ihren beiden Söhnen, Glaukos und Eurymachos, vorgestellt. Der erste sitzt auf einem Harnisch von der alten Art, der zweite auf einem Stein. Neben diesem sieht man Antenor mit Krino, seiner Tochter, welche ein Kind in den Armen hält.

Der Maler hat allen diesen Figuren solche Mienen und Gebärden gegeben, wie man sie von Personen erwartet, welche von Schmerz gebeugt sind.

An der Seite sieht man Diener, die einen Esel mit Körben beladen und sie mit Vorräten anfüllen. Ein Kind sitzt auf dem Tiere.

II.

Verherrlichung der Helena.

I.

Hier wird alles für Menelaos' Rückkehr bereitet. Man sieht ein Schiff, die Bootleute sind, untermischt, Männer und Aender.

In der Mitte steht Phrontis, der Steuermann, die Fahrstangen bereit haltend.

Unter ihm bringt Ithaimenes ein Kleid, und Echoia steigt mit einem ehernen Wassergefäß die Schiffstreppe hinab.

II.

Auf dem Lande, nicht weit vom Schiffe, sind Polites, Strophios und Alphios beschäftigt, das Gezeil des Menelaos abzubrechen.

Amphialos bricht ein anderes ab.

Zu den Füßen des Amphialos sitzt ein Hund, ohne Namensbeischrift.

Phrontis ist der einzige, der einen Bart hat

III.

Dann steht Briseis, etwas höher Diomedes und Iphigeneia zunächst. Beide, als wenn sie die Schönheit Helenens bewunderten.

Helena sitzt; bei ihr steht ein junger Mann, wahrscheinlich Eurybates, der Herold des Odysseus, zwar unbärtig.

Helena hat ihre zwei Frauen neben sich, Panthalis und Elektra; die erste steht bei ihr, die andere bindet ihr die Schuhe

IV.

Neber ihr sitzt ein Mann, in Purpur gekleidet, sehr traurig; es ist Helenos, der Sohn des Priamos. Neben ihm steht Meges, mit verwundetem Arm; neben diesem Lykomedes, am Gelenke der Hand, am Kopfe und an der Ferse verwundet. Auch Euryalos hat zwei Wunden, eine am Kopfe, eine am Handgelenke.

Alle diese Figuren befinden sich über der Helena.

V.

Neben ihr steht man Aithra, die Mutter des Theseus, mit geschorenem Haupte, als Zeichen der Knechtschaft, und Demophon, den

Sohn des Theseus, in nachdenklicher Stellung. Wahrscheinlich überlegt er, wie er Aithra in Freiheit setzen will. Er hatte den Agamemnon darum gebeten, der es ohne Beistimmung der Helena nicht gewähren wollte. Vermuthlich steht Eurypates bei Helena, diesen Auftrag auszurichten.

VI.

Auf derselben Linie sieht man gefangene, höchst betrubte Trojanerinnen. Andromache, ihren Sohn am Busen, auch Medesilaste, eine natürliche Tochter des Priamos, an Imbrios verheiratet. Diese beiden Fürstinnen sind verschleiert.

Darauf folgt Polyxena, ihr Haar hinten aufgeknüpft, nach Art junger Personen.

IX.

Nestor steht zunächst; er hat einen Hut auf dem Kopf und eine Pike in der Hand. Sein Pferd ist bei ihm, das sich auf dem Ufer walzen möchte.

Man erkennt das Ufer an kleinen Kieseln um das Pferd her; sonst bemerkt man nichts, was die Nachbarschaft des Meers bezeichnete.

VII.

Ueber jenen Frauen, die sich zwischen Nestor und Aithra befinden, sieht man vier andere Gefangene: Alkmene, Kreusa, Aristomache und Xenodike.

VIII.

Ueber ihnen befinden sich abermals vier Gefangene, auf einem Bette: Demome, Metioche, Peisis und Kleobike.

Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Hier sieht man den Acheron, schilfsicht, und Schatten von Fischen im Wasser. In einem Schiffe ist der greise Fährmann mit den Rudern abgebildet.

Die im Fahrzeug Sitzenden sind keine berühmten Personen. Telesis, ein reisender Knabe, und Kleoboia, noch Jungfrau. Diese hält ein Kästchen auf den Knien, wie man sie der Demeter zu widmen pflegt.

Unter Charons Rachen wird ein vatermörderischer Sohn von seinem eigenen Vater erdroffelt.

Zunächst wird ein Tempelräuber gestraft. Das Weib, dem er überliefert ist, scheint sowohl jede Arzneimittel als alle Gifte, mit denen man die Menschen schmerzlich tötet, sehr wohl zu kennen.

Ueber diesen Benannten sieht man den Eurynomos, welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man sagt, er verzehre das Fleisch der Toten und lasse nur die Knochen übrig. Hier ist er schwarzblau vorgestellt. Er zeigt die Zahne und sitzt auf dem Felle eines Raubtiers.

Zunächst sieht man die Arkadierin Auge und Aphimedeia. Die erste hat unter allen Weibern, welche Herkules erkennt, den vaterähnlichsten Sohn geboren. Der zweiten aber hat Mylasa, eine Stadt in Karien, große Verehrung erwiesen.

Höher als die erwähnten Figuren sieht man die Gefellen des Odysseus, Perimedes und Eurylochos, welche schwarze Widder zum Opfer bringen.

Zunächst sitzt ein Mann, mit dem Namen Tinos bezeichnet: er flieht einen Strick aus Schilf; dabei steht eine Gelin, die das, was er flieht, sogleich aufzehrt.

Nun sieht man auch den Titnos, berggestalt abgebildet, daß er nicht mehr Strafe zu leiden, sondern durch die langwierige Strafe verzehrt zu sein scheint; denn es ist ein dunkelnder Schatten.

Zunächst bei Tinos findet sich Ariadne, die auf einem Felsen sitzt und ihre Schwester Phaedra ansieht. Diese schwebt an einem Strick, welchen sie mit beiden Händen hält.

Unter Phaedra ruht Chloris auf den Knien der Thyia. Man glaubt in ihnen zwei zärtliche Freundinnen zu sehen.

Neben Thyia steht Prokris, die Tochter des Erechtheus, und nachher Alcmene, die ihr den Nutzen lehrt.

Weiterhin sieht ihr Megara von Theben, die verstoßene Frau des Herkules.

Ueber dem Haupte dieser Weiber sitzt auf einem Stein die Tochter Salmoneus', Tyro.

Zunächst steht Eriphyle, welche die Fingerspizen durchs Gewand am Halse hervorzieht, wobei man in den Falten das beruchtigte Halsband vermuten kann.

Ueber der Eriphyle ist Elpenor, in einem geflochtenen Last-Netze, wie es die Schiffer tragen, dann Odysseus, lauernd, der

das Schwert über der Grube halt; zu dieser tritt der Wahrsager Teiresias; hinter demselben sitzt Antikleia, die Mutter des Odysseus.

Unter dem Odysseus sitzen Theseus und Peirithoos auf Thronen, auf denen sie durch unsichtbare Macht festgehalten werden. Theseus hat die Schwerter beider in Händen. Peirithoos sieht auf die Schwerter.

Sodann sind die Töchter des Pandaros gemalt, Kameiro und Klytie, mit Blumenkränzen geziert und mit Knöchelchen spielend.

Dann sieht man den Antilochos, der, mit einem Fuß auf einen Stein tretend, Gesicht und Haupt mit beiden Händen halt.

Zunächst steht Agamemnon, der die linke Schulter mit einem Szepter unterstützt, in Händen aber eine Rute trägt.

Protesilaos, sitzend, betrachtet den gleichfalls sitzenden Achilleus. Ueber dem Achilleus steht Patroklos. Alle sind unbärtig, außer Agamemnon.

Höher ist Phokos gemalt, unmündigen Alters, mit einem Siegelring an der linken Hand, die er dem Jaseus hinreicht, welcher den Ring betrachtet und ihn abzunehmen im Begriff ist.

Ueber diesen sitzt Maira auf einem Stein, die Tochter des Proitos.

Zunächst sitzt Alkaios und seine Mutter Autonoe, auf einem Hirschfelle. Sie halten ein Hirschkalb. Auch liegt ein Jagdhund bei ihnen.

Kehrst du nun zu den untern Theilen des Bildes wieder deine Augen, so siehst du nach dem Patroklos den Orpheus auf dem Rücken eines Grabmales sitzen. Mit der Linken berührt er die Zither, mit der andern die Zweige einer Weide, an die er sich lehnt. Er ist griechisch gekleidet; weder sein Gewand noch sein Hauptschmuck hat irgend etwas Thracisches. An der entgegengesetzten Seite des Baums lehnt Promedon, der, nach einigen, die Sanger überhaupt, besonders aber den Orpheus zu hören Freude gehabt.

In diesem Theile des Bildes ist auch Schedios, der die Phoeniser nach Troja führte, nach ihm Pelias, auf einem Throne sitzend, mit grauem Bart und Haupthaar. Dieser betrachtet den Orpheus. Schedios hält einen kleinen Dolch und ist mit Gras bekränzt.

Nachst dem Pelias sitzt Thamyris, des Augenlichtes beraubt,

kümmertlichen Ansehens, mit starkem Haupt und Barthaar. Vor seinen Füßen liegt die Leier, mit zerbrochenen Hörnern und zer-
rissenen Saiten.

Etwas höher sitzt Marsyas, welcher den Olympos, einen reifenden Knaben, die Flöte behandeln lehrt.

Wendest du wieder deine Augen nach dem obern Teile des Gemäldes, so folgt auf Atalion der salaminische Aias; sodann Palamedes und Thersites, mit Würfeln spielend. Der andere Aias sieht zu. Dieser hat das Ansehen eines schiffbrüchigen, mit schäumender Meeresflut besprengten Mannes.

Etwas höher als Aias steht des Dineus Sohn, Meleager, und scheint jenen anzusehen. Alle haben Bärte, der einzige Palamedes ist ohne Bart.

Zu unterst auf der Tafel, hinter Thamyris, sitzt Hektor und hält mit beiden Händen das linke Knie umschlossen, sehr traurig von Ansehen.

Nach Hektor sitzt Memnon, auf einem Steine, zunächst Sarpedon, welcher sein Gesicht in beide Hände verbirgt. Auf seiner Schulter liegt die eine Hand Memnons, in dessen Kleid Vögel gewirkt sind. Zunächst bei Memnon steht ein äthiopischer Knabe.

Ueber Sarpedon und Memnon steht Paris, sehr jugendlich abgebildet; er schlägt in die Hände. Durch dieses Zeichen, wie es die Xanbleute geben, will er Penthesilea zu sich locken. Diese schaut auf den Paris mit einer Miene, woraus Verachtung und völlige Geringschätzung hervorblitzt. Sie ist auf Jungfrauenart geziert. Ein Pantherfell hängt von ihren Schultern.

Ueber ihr tragen zwei Frauen Wasser in zerbrochenen irdenen Gefäßen; eine schön und jung, die andere schon bejahrt. Kein Name ist beigeschrieben; eine gemeinschaftliche Inschrift zeigt jedoch, daß sie nicht eingeweiht waren.

Ueber ihnen sieht man Kallisto, Roma und Pero; die erste hat ein Bärenfell zum Teppich und berührt mit den Füßen die Kniee der zweiten.

Ueber diesen Frauen steigt ein Fels in die Höhe, auf dessen Gipfel Sisyphos den Stein zu walzen trachtet.

Derselbe Teil des Bildes zeigt auch das große Wassergefäß. Auf dem Felsen befinden sich ein Alter, ein Knabe und einige

Weiber, bei dem Alten ein altes Weib; andere tragen Wasser, und jene Alte mit dem zerbrochenen Gefäß gießt aus der Scherbe das übrige Wasser wieder in das Faß.

Unter dem Faße befindet sich Tantalos, mit allem dem Unheil umgeben, das Homer auf ihn gedichtet hat. Dazu kommt noch die Furcht vor dem niederstürzenden Steine.

Polygnots Kunst überhaupt.

Polygnot, Aglaophons Sohn, von Ithasus, lebte vor der neunzigsten Olympiade, zu einer Zeit, wo die Plastik sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte, die Malerei aber ihr nur mühsam nachzueiferte.

Den Gemälden fehlte damals fast alles, was wir jetzt an solchen Kunstwerken vorzüglich schätzen. Richtigkeit der Perspektive, Einheit einer reichen Komposition, Massen von Licht und Schatten, liebliche Abwechslung des Hellbunkels, Harmonie des Kolorits. Auch Polygnot befriedigte, so viel sich vermuten läßt, keine dieser Forderungen; was er besaß, war Würde der Gestalt, Mannigfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, ein Reichthum von Gedanken, Keuschheit in den Motiven und eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine gestreckte, fast dürftige man sagen, wichtige Zusammenstellung zu verbinden. Diese Vorzüge, wodurch er den ältern Meistern der in unserm Mittelalter auflebenden Kunst, besonders den florentinischen, verglichen werden kann, verschafften ihm bis zu der Römer Zeiten lebhafteste Bewunderer, welches wir um so eher begreifen, als jene Naivetät, mit Zartheit und Strenge verbunden, auch bei uns noch enthusiastische Gönner und Liebhaber findet.

Ferner können wir uns jene Art darzustellen am besten vergegenwärtigen, wenn wir die Vasengemälde, besonders die des älteren Stils, vor uns nehmen. Hier sind auch nur umrissene Figuren und bedeutende Gestalten in gewissen Verhältnissen zusammengestellt, manchmal in Reihen, manchmal über einander. Von einem Lokal ist gar die Rede nicht: wenn eine Person sitzen soll, wird ein Fels

zugegeben; ein viereckter Rahmen bedeutet ein Fenster, eine Kugel die Erde. Stühle, Gefäße, Altäre sind nur Zugaben. Die Pferde ziehen ohne Geschirr und werden ohne Zaum gelenkt. Kurz, was nicht Gestalt ist, was man nicht zur notwendigsten Bezeichnung bedurfte, wird übergangen oder höchstens angedeutet.

Schon wir eine rote Figur auf schwarzem Grunde, so können wir uns von der monochromatischen Behandlung einen recht guten Begriff machen. Ist die Gestalt genau umrissen und der Inhalt mit wenig Strichen bezeichnet, so darf sie sich nur vom Grund ablosen, um mit einer Art von Brillanz hervortreten.

Die Farbe des gebrannten Thons nähert sich der Fleischfarbe und kann mit einigen Schattierungen ihr nahe genug gebracht werden. Schwarze Härte und Haare, dunkle Säume der Kleider hatten schon auf die Votallfarbe aufmerksam gemacht, und nun strich Polygnot die Kleider farbig an, besonders gelb, er zierte die Frauen mit einem bunten Kopfpug, unternahm noch andere Darstellungen, die ihn zu Abwechslung der Farbe nötigten, und so war ein Weg eröffnet, der nach und nach weiter führen sollte.

Was er nun an Gedanken, sowohl im ganzen als einzelnen, an Gestalt, Bedeutsamkeit der Motive, Mannigfaltigkeit der Charaktere, Absonderung des Ausdrucks, Anmut des Beweises und sonst geleistet haben mag, werden unsere Leser sich schon zum Teil aus dem Vorhergehenden entwickelt haben, wozu wir noch einige Betrachtungen hinzusetzen, die sich uns bei Behandlung dieser Gegenstände aufgedrungen.

Noch einiges Allgemeine.

Von der Höhe, auf welche sich in den neuern Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unsern Schülern schon gelaufig sind, dazu gehört schon ein fester Voratz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu thun ist.

Indem wir nun bei Behandlung der Polygnotischen Gemälde und manchem deshalb geführten vertraulichen Gespräch besonders bemerken konnten, daß es den Liebhabern am schwersten falle, sich die aufgeführten Gruppen nicht perspektivisch hinter einander, sondern plastisch über einander zu denken, so hielten wir eine Darstellung des wechselseitigen Bezuges auf einigen Tafeln für unerlässlich. Und ob wir gleich dieselben nur mit typographischen Mitteln auszuführen imstande waren, so glauben wir doch einem jeden, dem es nicht an Einbildungskraft mangelt, besonders aber dem Künstler, der sich mit diesen Gegenständen weiter zu beschäftigen gedenkt, dadurch schon bedeutend vorgearbeitet zu haben.

Eben so denken wir auch durch unsern Auszug aus dem Pausanias, wobei wir alles weggelassen, was die Beschreibung des Gemäldes nicht unmittelbar betrifft, die Uebersicht des Ganzen um vieles erleichtert zu haben. Jedoch würden beide Bemühungen nur ein mageres Interesse bewirken, wenn wir nicht auch dasjenige, was uns wegen sittlicher und poetischer Beziehung der Gruppen unter einander bedeutend geschienen, dem Leser mitzutheilen und die Künstler dadurch zu Bearbeitung des Einzelnen sowohl als des Ganzen aufzumuntern gedächten.

Schon aus der bloßen Beschreibung leuchtet hervor, daß Polygnot eine große Mannigfaltigkeit von Zuständen dargestellt, wir finden die verschiedenen Geschlechter und Alter, Stände, Beschäftigungen, gewaltiges Wirken und großes Leiden, alles, in sofern es Heroen und Heroinen ziemt, deren Charakter und Schönheit er wahrscheinlich dadurch auf das höchste zu steigern vermochte, daß er die Vorstellung der höhern Götter auf diesen Gemälden durchaus vermieden.

Wenn nun auf diese Weise schon eine große und würdige Mannigfaltigkeit in die Augen springt, so sind doch die Bezüge der Gruppen unter einander nicht so leicht aufgefunden. Wir wollen daher die schon oben erwähnte glückliche Art des Künstlers, das Ganze feiner Werke, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangen konnte, für den Verstand, für das Gefühl zu verbinden, nach unserer Ueberzeugung vortragen.

Die Gemälde der Lesche überhaupt betrachtet.

Die drei Gemälde machen unter sich ein Ganzes; in dem einen ist die Erfüllung der Ilias und die Auflösung des zehnjährigen Ratsels dargestellt, in dem andern der bedeutendste Punkt der Rückkehr griechischer Helden, denn muß nicht, sobald Troja erobert ist, die erste Frage sein: Wie wird es Helenen ergehen? In dem dritten schließt sich durch Odysseus und die vor seinem Besuch des Hades umgekommenen Griechen und Trojaner diese große Weltepoche an die heroische Vergangenheit bis zu den Titanen hin.

Wir freuen uns schon auf die Zeit, wenn durch Bemühung tüchtiger deutscher Künstler alle diese Schatten, die wir jetzt mühsam vor die Einbildungskraft rufen, vor unsern Augen in bedeutenden und schönen Reihen dastehen werden.

Ueber die Eroberung Trojas.

Das erste Gemälde, ob sich gleich in demselben auch manche feine Bezüge, der Denkart des Künstlers gemäß, aufweisen lassen, kann doch eigentlich unter die historischen gezählt werden. Alles geht unter unsern Augen vor. Epeus reißt die Mauern ein; das unglückbringende Pferd, durch dessen Hilfe er solches bewirkt, ist dabei angedeutet. Polyportes und Alamas folgen dem klugen Anführer Odysseus.

Ueber und neben ihnen erscheinen die Gewaltthatigkeiten gegen Ueberwundene. Dort rächt Neoptolem den Tod seines Vaters, hier vermögen die Atreiden selbst eine heilige Jungfrau nicht zu schlagen.

Doch unsern dieser gewaltsamen Ereignisse ist eine Verschönerung zu sehen. Laodike, es sei nun als Geliebte des Alamas oder als Schwiegertochter des Antenor, steht ruhig unter so vielen Greueln. Vielleicht ist das Kind auf dem Schoße der alten Frauen ihr Sohn, den sie von Alamas empfing. Auch liegt ein trostloses Mädchen, Medusa, an dem Fuße des dabei stehenden Beckens.

Unter und neben dieser Gruppe sieht man gehäufte Tote liegen; dort Junglinge, hier Greise. Die feinem Bezüge, warum

gerade die Benannten gewählt worden, entdeckt uns künftig der Altertumsforscher.

Nach diesen stummen Trauerszenen wendet sich das Gemälde zum Schluß: man beginnt die Leichname zu begraben; der Verräter Sinon erzeigt den Abgeschiedenen diesen Liebesdienst, und zu völliger Befriedigung des Zartgefühls entweicht der gastfreie Antenor, verschont, mit den Seinigen

Ueber die Verherrlichung der Helena.

Haben wir das erste Gemälde mit Pausanias von der Rechten zur Linken betrachtet, so gehen wir dieses lieber von der Linken zur Rechten durch. Hier ist von keiner Gewaltthatigkeit die Rede mehr. Der weise Nestor, noch in seinem höchsten Alter als Pferdehändiger angedeutet, ist am Ufer als Vorsteher einer mit Vorsicht vorzunehmenden Einschiffung gestellt, neben ihm, in drei Stockwerken über einander gehäuft, gefangene trojanische Frauen, ihren Zustand mehr oder weniger bejammern; nicht mehr, wie sonst, ausgeteilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, sondern, zusammengerafft, gleich einer Herde in die Enge getrieben, als Masse behandelt, wie wir vorhin die männlichen Toten gesehen.

Aber nicht schwache Frauen allein finden wir in dem erniedrigenden Zustande der Gefangenschaft, auch Männer sieht man, meist schwer verwundet, unfähig zu widerstehen.

Und alle diese geistigen und körperlichen Schmerzen, um wessentwillen werden sie erduldet? Um eines Weibes willen, dem Sinnbilde der höchsten Schönheit

Hier sitzt sie, wieder als Königin, bedient und umstanden von ihren Magden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Dieser letzte merkwürdige Zug deutet auf eine frühere Jugend zurück, und wir werden sogleich auf eine benachbarte Gruppe gewiesen. Hinter Helenen steht Mithra, Theseus' Mutter, die schon um ihrentwillen seit langen Jahren in der Gefangenschaft schmachtet und sich nunmehr wieder als Gefangene unter den Gefangenen

finbet. Ihr Enkel Demophon scheint, neben ihr, auf ihre Befreiung zu sinnen.

Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumschränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Zustimmung die Athra loszugeben nicht geneigt ist, so erscheint jene im höchsten Glanze, da sie, mitten unter der Masse von Gefangenen, als eine Fürstin ruht, von der es abhängt, zu binden oder zu lösen. Alles, was gegen sie verbrochen wurde, hat die traurigsten Folgen; was sie verbrach, wird durch ihre Gegenwart ausgelöscht.

Von Jugend auf ein Gegenstand der Verehrung und Begierde, erregt sie die heftigsten Leidenschaften einer heroischen Welt, legt ihren Freiern eine ewige Dienstbarkeit auf, wird geraubt, geheiratet, entführt und wieder erworben. Sie entzückt, indem sie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl; und vorher das Ziel eines vererblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Preis des Sieges, und erht über Haufen von Toten und Gefangenen erhaben, thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirlung. Alles ist vergeben und vergessen; denn sie ist wieder da. Der Lebendige sucht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt.

Und so scheint Welt und Nachwelt mit dem irdischen Schächer einzustimmen, der Macht und Gold und Weisheit neben der Schönheit gering achtete.

Mit großem Verstand hat Polygnot hiernächst Briseis, die zweite Helena, die nach ihr das größte Uebel über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Und so wird denn auch der Moment dieser Darstellung am Rande des Bildes bezeichnet, indem des Menelaos Feldwohnung niedergelegt und sein Schiff zur Abfahrt bereitet wird.

Zum Schlusse sei uns noch eine Bemerkung erlaubt. Außerordentliche Menschen, als große Naturerscheinungen, bleiben dem Patriotismus eines jeden Volkes immer heilig. Ob solche Phänomene genützt oder geschadet, kommt nicht in Betracht. Jeder wackere Schwede verehrt Karl XII., den schädlichsten seiner Könige. So scheint auch den Griechen das Andenken seiner Helena entzündet zu

haben. Und wenngleich hie und da ein billiger Unwille über das Unsittliche ihres Wandels entgegengesetzte Fabeln erdichtete, sie von ihrem Gemahl übel behandeln, sie sogar den Tod verworfener Verbrecher leiden ließ, so finden wir sie doch schon im Homer als heagliche Hausfrau wieder; ein Dichter, Stesichoros, wird mit Blindheit gestraft, weil er sie unwürdig dargestellt, und so verdiente, nach vieljähriger Kontrovers, Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte und so die unerlässliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte

Ueber den Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Wenn in dem ersten Bilde das Historische, im zweiten das Symbolische vorwaltete, so kommt uns im dritten, ohne daß wir jene beiden Eigenschaften vermissen, ein hoher poetischer Sinn entgegen, der, weitumfassend, tiefeingreifend, sich annahmungslos mit unschuldigem Bewußtsein und heiterer, naiver Bequemlichkeit darzustellen weiß.

Dieses Bild, das gleichfalls aus drei Stockwerken über einander besteht, beschreiben wir nunmehr, den Paufanias auf einige Zeit vergessend, nach unsern eigenen Einsichten.

Oben, fast gegen die Mitte des Bildes, erblicken wir Odysseus, als den frommen, nur um sein Schicksal bekümmerten Besucher des Hades. Er hat das Schwert gezogen; aber nicht zur Gewaltthat gegen die unterirdischen Mächte, sondern die Erstlinge des blutigen Opfers dem Teiresias zu bewahren, der gegen ihm über steht, indes die Mutter Antikleia, ihren Sohn noch nicht gewahrend, weiter zurückgeht.

Hinter Odysseus stehen seine Gefährten: Elpenor, der kaum verstorbene, noch nicht begrabene, zunächst; entfernter Perimedes und Eurylochos, schwarze Widder zum Opfer bringend

Gelingt nun diesem klugen Helden sein Besuch, so ist frevelhaften Stürmern der Unterwelt früher ihre Unternehmung übel geraten. Unter ihm sieht man Theseus und Peirithoos, mit Betrachtung ihrer Schwerter beschäftigt, die ihnen, als irdische Waffen, un-

Kämpfe mit dem Geisterreich wenig geschränkt. Sie sitzen, auf goldene Throne gebauet, zur Strafe ihres Uebermuths.

An ihrer Seite, unter jenen ehrwürdigen Alten, steht man völlig unähnliche Nachbarinnen, Kameiro und Klytie, die zur Unterwelt allzufrüh entführten anmutigen Tochter des Pandaros, bekränzt, den unschuldigen Zeitvertreib, das Kinderspiel der Knöchelchen, gleichsam ewig fortsetzend.

An der andern Seite des Theseus und Peirithoos befindet sich eine ernstere Gesellschaft; unglückliche Gattinnen, theils durch eigene Leidenschaft, theils durch fremde beschädigt: Eriphyle, Tyro, Phaidra und Ariadne, die erste und dritte sonderbar bezeichnet.

Unter ihnen Chloris und Thia, zärtliche Freundinnen, eine der andern im Schoße liegend. Sodann Prokris und Klumene, Nebenbuhlerinnen; diese wendet von jener sich weg. Etwas entfernt, für sich allein, steht Megara, die erste, würdige, aber leider in ihren Kindern unglückliche, verstoßene Gattin des Herkules.

Hat nun vielleicht der Kunster dadurch, daß er den Odysseus und seine Gefährten in die obere Reihe gesetzt, die höhere Region des Hades bezeichnen wollen? Da Odysseus, nach Homerischer Dichtung, keineswegs in die Unterwelt hinabsteigt, sondern sich nur an sie heranwagt, so ist wohl nicht ohne Absicht der Acheron und jener den abgeschiedenen Seelen eigentlich bestimmte Eingang zum Schattenreiche unten an der Seite vorgestellt.

In dem Schiffe befindet sich Charon, neben ihm zwei junge Personen, weder durch sich noch durch ihre Verwandtschaft befreundet, über welche wir folgende Mutmaßungen hegen.

Tellus scheint dem Altertum als ein gegen seine Eltern frommes Kind bekannt gewesen zu sein, indem außerhalb des Schiffes, unter ihm, wahrscheinlich auf einer vorgestellten Landzunge, ein unfreudiger Sohn von seinem eiznen Vater gequält wird.

Kleobolia trägt das heilige Ristchen, ein Zeichen der Verehrung gegen die Geheimnisse, mit sich, und unter ihr, außer dem Schiffe, wird zum deutlichen Gegensatz ein Frevler gepinigt.

Ueber dem Charon sehen wir ein Schreckbild, den Damon Eury-nomos, und in derselben Gegend den zum Schatten verschwindenden Tithos. Diesen letzten wurden wir den Kunstlern raten noch etwas weiter herunter zu setzen, als in unserer Tafel geschehen, damit

dem Odysseus und seinen Gefährten der Rücken frei gehalten werde.

Warum Auge und Iphimedeia zunächst am Schiffe stehen, wagen wir nicht zu erklären; desto mehr finden wir bei der sonderbaren Gruppe zu bemerken, wo eine Eselin die Arbeit des beschäftigten Seildrehers aufzehrt.

Die Alten scheinen, und zwar mit Recht, ein fruchtloses Bemühen als die größte Pein betrachtet zu haben. Der immer zurückstürzende Stein des Sisyphos, die fliehenden Früchte des Tantalos, das Wassertragen in zerbrechenden Gefäßen, alles deutet auf unerreichte Zwecke. Hier ist nicht etwa eine dem Verbrechen angemessene Wiedervergeltung oder spezifische Strafe! Nein, die Unglücklichen werden sämtlich mit dem schrecklichsten der menschlichen Schicksale belegt, den Zweck eines ernstlichen, anhaltenden Bestrebens vereitelt zu sehen.

Was nun dort als Strafe gewaltthamer Titanen und sonstiger Schuldigen gedacht wird, ist hier durch Etnos und seine Eselin als ein Schicksal, ein Zustand auf das naivste dargestellt. Er flieht eben von Natur, wie sie von Natur frisst; er konnte lieber aufhören zu flechten, aber was alsdann sonst beginnen? Er flieht lieber, um zu flechten, und das Schilf, das sich auch ungeflochten hätte verzehren lassen, wird nun geflochten gespeist. Vielleicht schmeckt es so, vielleicht nährt es besser? Dieser Etnos, konnte man sagen, hat auf diese Weise doch eine Art von Unterhaltung mit seiner Eselin!

Doch indem wir unsern Lesern die weitere Entwicklung dieses profunden Symbols überlassen, bemerken wir nur, daß der Grieche, der gleich ins Leben zurücklah, darin den Zustand eines fleißigen Mannes, dem eine verschwenderische Frau zugesellt ist, zu finden glaubte.

Haben wir nun diese Seite des Bildes vollendet, wo wir fast nur frühere heroische Gestalten erblickten, so treffen wir bei fernerm Fortblick auf Gegenstände, die zu Odysseus einen nähern Bezug haben. Wir finden hier die Freunde des Odysseus, Antilochos, Agamemnon, Proteusilaos, Achilleus und Patroklos. Sie dürfen sich nur in den freien Raum, der über ihnen gelassen ist, erheben, und sie befinden sich mit Odysseus auf einer Linie.

Weiterhin sehen wir des Odysseus Gegner versammelt, die

beiden Mänten nebst Palamedes, dem Edelsten der Griechen, der sein erfundenes Würfelspiel mit dem sonst so verschmähten Thestias zu üben beschäftigt ist.

In der Höhe zwischen beiden, sich der Besinnung nach widerstrebenden, durch einen Zwischenraum abgetheilten Gruppen der Griechen finden sich Liebende versammelt: Pholos und Jaseus, mit einem Ringe, dem zartesten Zeichen der Freundschaft, beschäftigt; Aktaion und seine Mutter, mit gleicher Lust am Weidwerke theilnehmend; Klara, einsam zwischen beiden, könnte ratthelhaft bleiben, wenn ihr nicht eine herliche Neigung gegen ihren Vater diesen Platz unter den anmuthig und naiv Liebenden verschaffte.

Man wende nun seinen Blick nach dem untern Theile des Bildes! Dort findet man die Dichterwelt, vortreflich geschildert, versammelt. Orpheus, als treuer Gatte, ruht auf dem Grabe seiner zweimal Verlorenen, als berühmtester Dichter, hat er seine Hörer bei sich, Echedios und Pelias, deren Bezeichnung, sowie das Recht, in dieser Gesellschaft zu sein, noch zu erklären wäre. Thamyris, das schonste Talent, in dem traurigsten Zustande der verwekkenden Abnahme. Gleich dabei Lehrer und Schüler, Marthas und Olympos, auf ein frisches Leben und künftige Zeiten deutend.

Befanden sich nun über dieser Dichterwelt die abgetheilten Griechen, so sind neben ihnen, als wie in einem Winkel, die armen Trojaner vorgestellt: Hektor, sein Schicksal immerfort betrauernd, Memnon und Sarpedon.

Aber um diesen düstern Winkel zu erheitern, hat der Künstler den lusternen, weberschwindenden Knaben Paris in ewiger Jugend dargestellt. Noch als roher Waldbewohner, doch seiner Macht über Frauen sich bewußt, schlägt er in die Hande, um, das Gegenzeichen erwartend, irgend einer herrschenden Schönen anzudeuten, wo er zu finden sei.

Aber Penthesilea, die Heldin, im kriegerischen Schmuck, steht vor ihm, ihre Gebärden und Mienen zeigen sich abstoßend und verachtend, und so wäre denn auch der peinliche Zustand eines anmaßlichen Weiberbesiegers, der endlich von einer hochherzigen Frau verschmäht wird, im Hades verewigt.

Warum übrigens Meleager und ferner Kallisto, Pero, Menna in der höhern Region einen Platz einnehmen, sei künftigen Auslegern anheim gestellt.

Wir betrachten nur noch am Schlusse des Bildes jene Gesellschaft vergeblich Bemühter, die uns eigentlich den Ort zu erkennen gibt, wo wir uns befinden. Sisyphos, Tantalos, Unbenannte, welche sich in die höhern Geheimnisse einweihen zu lassen verabsäumt, zeigen sich hier. Konnten wir noch über Ornos lacheln, so sind nun die Motive ähnlicher Darstellungen ins Tragische gesteigert. An beiden Enden des Hades finden wir vergeblich Bemühte und innerhalb solcher trostlosen Zustände Helden und Heroinnen zusammengedrängt und eingeschlossen.

Bei den Toten ist alles ewig. Der Zustand, in welchem der Mensch zuletzt den Erdbewohnern erschien, fixiert sich für alle Zukunft. Alt oder jung, schön oder entstellt, glücklich oder unglücklich, schwebt er immer unserer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor.

Nachtrag.

Indem die Künstler immer mehr Trieb zeigen, sich dem Altertume zu nähern, so wird es Pflicht, ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit eine höchst lobenswerte Absicht rascher gefordert werde. Wir wünschen, daß man dasjenige, was wir an den Gemälden der Lesche zu leisten gesucht, als eine Probe dessen, was wir künftig weiter fortzuführen gedenken, günstig aufnehme.

Pausanias ist ein für den heiteren Künstlerfönn bemahe unzugänglicher Schriftsteller, man muß ihn recht kennen, wenn man ihn genießen und nützen soll. Gegen ihn, als Beobachter überhaupt, als Bemerkter insbesondere, als Erklärer und Schriftsteller, ist gar viel einzuwenden; dazu kommt noch ein an vielen Stellen verdorbener Text, wodurch sein Werk noch trüber vor unsern Augen erscheint; daher wäre zu wünschen, daß Freunde des Altertums und der Kunst sich vereinigten, diese Decke wegzuziehen und besonders alles, was den Künstler zunächst interessiert, vorerst ins Klare zu stellen.

Man kann dem Gelehrten nicht zumuten, daß er die reiche Ernte, zu der ihn die Fruchtbarkeit seines weiten Feldes und seine eigene Thätigkeit berechtigt, selbst aus einander sondere; er hat zu viel Rudtsichten zu nehmen, als daß er eine der andern völlig aufopfern könnte; und so ergeht es ihm gewöhnlich, wie es dem Pau-

sanias erging, daß ein Kunstwerk oder sonst ein Gegenstand ihn mehr an sein Wissen erinnert, als daß es ihn aufforderte, sich des großen Umfangs seiner Kenntnisse zu gunsten dieses besondern Falles zu entäußern. Deshalb möchte der Kunstfreund wohl ein verdienstliches Werk unternehmen, wenn er sich zwischen dem Gelehrten und Künstler in die Mitte stellte und aus den Schätzen des ersten für die Bedürfnisse des andern auszuwählen verstande.

Die Kunst überhaupt, besonders aber die deutsche, steht auf dem bedeutenden Punkte, daß sich Künstler und Liebhaber dem wahren Sinne des Alterthums mit starken Schritten genähert. Man vergleiche die Riepenhaufischen Blätter mit Versuchen des sonst so verdienstlichen Grafen Caylus, und man wird mit Vergnügen einen ungeheuern Abstand gewahr werden.

Fahren unsere Künstler nun fort, die Restauration verlornen Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen, so läßt sich gar nicht absehen, wie weit sie solches führen werde. Sie sind genöthigt, aus sich selbst, aus ihrer Zeit und Umgebung herauszugehen und, indem sie sich eine Aufgabe vergegenwärtigen, zugleich die Frage aufzuwerfen, wie eine entfernte Vorzeit sie gelöst haben würde. Sie werden auf die einfach hohen und profound naiven Gegenstände aufmerksam und fühlen sich gedrungen, Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu kultivieren.

Betrachtet man nun den Weg, welchen die Altertumskunde schon seit geraumer Zeit einschlägt, so bemerkt man, daß auch sie dem wünschenswerten Ziele nachstrebt, die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit, zur Anschauung zu bringen.

Seht sich nun zugleich die Manier, bloß durch Umrisse eine geistreiche Komposition auszudrücken und ganze epische und dramatische Folgen darzustellen, beim Publikum in Gunst, so werden die höheren Kunstzwecke gewiß mehr gefördert als durch die endlose Qual, womit Künstler oft unglücklich erfundene Bilder auszuführen Jahre lang bemüht sind. Das, was ein glücklicher Gedanke sei, wird mehr offenbar werden, und eine vollendete Ausführung wird ihm alsdann den eigentlichen Kunstwert zu allgemeinem Behagen geben können.

Um zu diesem schönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unsere künftigen Aufgaben dahin lenken und indessen, durch

successive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate, die Künstler zu fordern suchen.

Auch würde die Vergleichung der Homerischen, Virgilischen und Polygnotischen Hellenfahrten bereinst, wenn die letztere vor den Augen des Publikums aufgestellt sein wird, erfreuliche Gelegenheit geben, Poesie und bildende Kunst als verwandt und getrennt zu beobachten und zu beurtheilen.

Auf ähnliche Weise wird sich eine Vorstellung der Eroberung von Troja, wie sie auf einer antiken Vase vorkommt, mit der Polygnotischen Behandlung vergleichen und dergestalt benutzen lassen.

Wir hatten eine Zeichnung des Vasengemaltes neben den Niepenhausischen Blättern aufgestellt. Hier ist nichts, das mit der Polygnotischen, von uns oben entwickelten Darstellungsweise übereinstimmt, alles scheint mehr ins Kurze zusammengezogen, Thaten und Handlungen werden mit voller Wirklichkeit neben einander aufgezählt; woraus sich, wie uns dünkt, ohne die übrigen, von Geschmack, von Anordnung u. s. w. hergenommenen Grunde in Anschlag zu bringen, schon mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine jüngere Entstehung schließen laßt.

Wir wünschen, diese Abbildung gedachten Vasengemaltes künftig der Niepenhausischen Arbeit beigelegt zu sehen. Denn obgleich, so viel wir wissen, Herr Tischbein solches bereits in Kupfer stechen lassen, so ist es doch immer noch viel zu wenig bekannt.

Kupferstich nach Tizian,

wahrscheinlich von C. Cort.

1822.

Wenn man problematische Bilder wie das fragliche von Tizian verstehen und auslegen will, so hat man folgendes zu bedenken Seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man anfang, den zwar noch immer respektabeln, aber zuletzt doch ganz mumienhaft vertrockneten byzantinischen Stil zu verlassen und sich an die Natur zu wenden, war dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief, was er nicht

unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hatte; die Forderung ging nach und nach so weit, daß die Gemälde als eine Art von Musterkarte alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten. Eine solche Tafel sollte bis an den Rand bedeutend und ausführlich gefüllt sein; hiebei blieb nun unvermeidlich, daß fremde, zum Hauptgegenstand nicht gehörige Figuren und sonstige Gegenstände, als Beweise allgemeiner Kunstfertigkeit, mit aufgeführt wurden. Zu Titians Zeiten unterwarf sich der Maler noch gern solchen Forderungen.

Wenden wir uns nunmehr zum Bilde selbst! In einer offenen mannigfaltigen Landschaft sehen wir zu unserer Linken Hand, fast am Rande, nächst Felsen und Baum, das schönste nackte Mädchen liegen, bequem, gelassen, impassible, wie auf dem einsamsten Polster. Schutte man sie heraus, so hätte man schon ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter; bei gegenwärtigem Musterbilde aber sollte vorerst die Herrlichkeit des menschlichen Körpers in seiner äußerlichen Erscheinung dargegethan werden. Ferner steht hinter ihr ein hohes enghalsiges Gefäß, wahrscheinlich des Metallglanzes willen; ein sanfter Rauch zieht aus ihm hervor. Sollte das vielleicht auf die Frömmigkeit dieser schönen Frau, auf ein stilles Gebet oder worauf sonst deuten?

Denn daß hier eine höchst merkwürdige Person vorgestellt sei, werden wir bald gewahr. Rechts gegenüber am Rande liegt ein Totenkopf, und aus der Kluft daneben zeigt sich der Arm eines Menschen, noch von Fleisch und Muskeln nicht entblößt.

Wie das zusammenhänge, sehen wir bald; denn zwischen gedachten Eruvien und jenem Götterbilde krümmt sich ein kleiner beweglicher Drache, begierlich nach der anlockenden Beute schauend. Sollten wir nun aber, da sie selbst so ruhig liegt und wie durch einen Zauber den Lindwurm abzuhalten scheint, für sie einigermaßen besorgt sein, so stürmt aus der düstersten Gewitterwolke ein geharnischter Ritter auf einem abenteuerlichen feuerspeienden Löwen hervor, welche beide wohl dem Drachen bald den Garaus machen werden. Und so sehen wir denn, obgleich auf eine etwas wunderbare Weise, St. Georg, der den Lindwurm bedroht, und die zu erlösende Dame vorgestellt.

Fragen wir nunmehr nach der Landschaft, so hat diese mit der

Begebenheit gar nichts gemein; sie ist nur, nach oben ausgesprochenem Grundsatz, für sich so merkwürdig als möglich, und doch finden die beschriebenen Figuren in ihr glücklichen Raum.

Zwischen zwei felsigen Ufern, einem steileren, stark bebuschten, einem flacheren, der Vegetation weniger unterworfenen, strömt ein Fluß erst rauschend, dann sanft zu uns heran; das rechte steile Ufer ist von einer mächtigen Ruine gekrönt; gewaltige, unförmliche Massen von überbliebenem Mauerwerk deuten auf Macht und Kraft, die sich beim Erbauen bewiesen. Einzelne Säulen, ja eine Statue noch in einer Nische deuten auf die Anmut eines solchen königlichen Aufenthalts; die Gewalt der Zeit hat aber alle Menschenbemühungen unnutz und unbrauchbar gemacht.

Auf dem gegenüber liegenden Ufer werden wir auf neuere Zeiten gewiesen. Da stehen mächtige Thürme, frisch errichtete oder völlig wiederhergestellte Verteidigungsanstalten, neue, wohlausegemauerte Schießscharten und Zaden. Ganz hinten aber im Grunde verbindet die beiden Ufer eine Brücke, die uns an die Engelsbrücke, so wie der dahinter stehende Turm an die Engelsburg erinnert. Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe ward eine solche Ort- und Zeitverwechslung dem Künstler nicht angerechnet. Denke man aber ja nicht das Ganze ohne die genaueste Kongruenz; man könnte keine Linie verändern, ohne der Komposition zu schaden. Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke, die den Wetter hervorbringt; doch läßt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. An der einen Seite scheint sie sich von jener Ruine gleich einem Trachenschwanz loszulösen, im ganzen kann man aber mit allem Zoomorphismus keine eigentliche Gestalt herausdeuten, an der andern Seite entsteht zwischen Brücke und Festungswerken ein Brand, dessen Rauch, still wallend, bis zu dem feuerspeienden Mägen des Löwen hinaufsteigt und mit ihm in Zusammenhang tritt. Genug, ob wir gleich diese Komposition erst als kollektiv ansprachen, so müssen wir sie zuletzt als völlig zur Einheit verschlungen betrachten und preisen.

Zum Schluß jedoch, ganz genau besehen, nach befragten Legendenbüchern, ist es eine christliche Parodie der Fabel von Perseus und

Andromeda. Eines heidnischen Königs Land wird durch einen Drachen verwüstet, welcher nur durch Menschenopfer zu beschwichtigen ist. Endlich trifft seine Tochter das Loß, welche jedoch durch den hereinsturmenden Ritter St. Georg befreit und der Lindwurm getödtet wird. Sie geht zum Christenthum über; ihr Name jedoch blieb uns unbekannt.

Wilhelm Tischbeins *Odysseu*.

1821.

Wilhelm Tischbein bildete sich in der glücklichen Zeit, wo dem zeichnenden Künstler noch objectives Wahre von außen geboten ward, wo er die reineren Dichterwerke als Vorarbeit betrachten, sie, nach seiner Weise belebt, wieder hervorbringen konnte.

Wenn Homer ihn zur heroisch kriegerischen Welt heranzog, wendete er sich eben so gern mit Theokrit zum unschuldigen goldensilbernen Zeitalter ländlichen Lebens und Treibens, und wenn die Phantasie, welche alles mit Bildern bevölkert, ins Weite zu führen drohte, so kehrte er schnell zum Charakteristischen zurück, das er, Gestalt um Gestalt, bis zu den Tieren verfolgte.

Und so vorbereitet, begab er sich nach Italien, da er denn schon auf der Reise das Vorgefühl einer heroisch bedeutenden Landschaft in Skizzen gar anmutig auszudrücken mußte.

Seines wackern Lebensganges haben wir früher schon gedacht, sowie des wechselseitig freundschaftlich belehrend fortbauenden Verhältnisses. Gegenwärtig sei von leicht entworfenen Blättern die Rede, durch deren Sendung er bis auf den heutigen Tag eine höchst erquickliche Verbindung auch aus der Ferne zu erhalten weiß.

Vor uns liegt ein Band in groß Quart mehr oder weniger ausgeführter Entwürfe, die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Sinnes und Denkens enthaltend. Einem jeden Blatte haben wir, auf des Freundes Verlangen, einige kleine hinzugefügt; er liebt, seine sinnigen Skizzen durch Worte verklärt und vollendet zu sehen. Als Titelschrift sandten wir voran:

Wie seit seinen Junglingsjahren
 Unser Tischbein sich ergeht,
 Wie er Berg und Thal befahren,
 Stets an rechter Stelle steht;
 Was er sieht, weiß mitzuteilen,
 Was er dichtet, ebenfalls;
 Faunen bringt er auch zuweilen,
 Frauen doch auf allen Zeilen
 Des poetisch-plastischen Alls.
 Also war es an der Eiber,
 Wo dergleichen wir geübt,
 Und noch wirkt dieselbe Faser,
 Freund dem Freunde gleich geliebt.

I.

Substruktionen zerstörter, ungeheurer Lust und Prachtgebäude,
 deren Ruinen durch Vegetation wieder belebt worden.

Gar manche bedeutende Stelle unserer Erdoberfläche erinnert,
 mitten in herrlicher Gegenwart, an eine größere Vergangenheit, und
 vielleicht ist nirgends dieser Kontrast sichtbarer, fühlbarer als in Rom
 und dessen Umgegend: das Zerstörte ist ungeheuer, durch keine Ein-
 bildungskraft zu vergegenwärtigen, und doch auch erscheint das Wie-
 derhergestellte, unsern Augen sich Darbietende gleichfalls ungeheuer.

Nun aber zu unserm Blatt! Die weitläufigsten, von der Bau-
 kunst eroberten Räume sollten wieder als ebener Boden dem Pflanzen-
 leben gewidmet werden. Substruktionen, die Last kaiserlicher Woh-
 nungen zu tragen geeignet, überlassen nunmehr einen ebenen gleich-
 gultigen Boden dem Weizenbau; Schlinge- und Hängepflanzen senken
 sich in diese halbverschütteten, finstern Räume; Früchte des Granat-
 baumes, Kürbistranken erheitern, schmücken diese Einöde; und wenn
 dem Auge des Wanderers ein so uneben zerrissener Boden als ge-
 stalteter Naturhügel erschien, so wunderte es einen Herabsteigenden
 desto mehr, in solchen Schluchten statt Urfels Mauerwerk, statt Ge-
 birgslagern, Spalten und Gängen gerade anstrebende Mauerpfeiler,
 mächtige Gewölbobogen zu erblicken und, wollte er sich wagen, ein
 unterirdisches Labyrinth von düstern Hallen und Gängen vor sich
 zu finden.

Einem solchen gefühlvollen Anschauen war Tischbein mehr als andere hingegeben, überall fand er Lebendiges zu dem Abgeschiedenen gepaart. Noch besitze ich solche unschätzbare Blätter, die den innigen Sinn eines wundersamen hingeschwundenen und wieder neubelebten Zustandes verkünden

Dem oben beschriebenen Blatt flügte ich folgende Reime hinzu:

Würdige Prachtgebäude stürzen,
Mauer fällt, Gemälde bleiben,
Daß nach tausendjähr'gem Treiben
Thor und Pfeiler sich verkürzen
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Kant' auf Kante senkt sich nieder;
Der Natur ist's wohlgeraten.

Das in solchem Falle uns überraschende Gefühl sprach ich in früher Jugend, ohne den ähnlichen Eindruck erfahren zu haben, folgendermaßen aus:

Natur! du ewig Kreimende,
Schaffst jeden zum Genuß des Lebens,
Hast deine Kinder alle mütterlich
Mit Erkeil ausgestattet, einer Hütte.
Hoch baut die Schwalb' an das Geflüß,
Unfühlend, welchen Zierat
Sie verflebt;
Die Maup' umspinnt den goldnen Zweig
Zum Winterhaus für ihre Brut;
Und du stichst zwischen der Vergangenheit
Erhabne Trümmer
Für dein Bedürfnis
Eine Hütte, o Mensch,
Gemehest über Gräbern! —

II.

Im Meer die Sonne untergehend, zwei Jünglingsfreunde, an einander traulich gelehnt, auf einer Höhe stehend, von den letzten Strahlen beleuchtet, überschauen die reiche Gegend und ergüßeln sich mit und an einander.

Für dergleichen Naturszenen hatte Tischbein stets reinen Sinn und offene, freie Brust. Ich besitze noch eine ältere Zeichnung, wo er sich als Reisender in unwirthbarem Gebirg am Sonnenaufgang und herrlichen, sich zusammendrängenden Zufälligkeiten entzückt. In diesem Betracht schrieb ich zu obigem Bilde folgende Zeilen:

Schön und menschlich ist der Geist,
Der uns in das Freie weist,
Wo in Wäldern, auf der Flur,
Wie im steilen Berggehänge,
Sonnen Auf- und Untergänge
Preis'n Gott und die Natur.

Der Geschichtsmaler, der eigentliche Menschendarsteller, hat in Bezug auf Landschaft große Vorteile; aus dem Wirklichen zieht er das Bedeutende, findet das Merkwürdige unter jeder Bedingung, weiß ihm Gestalt und Adel zu verleihen. Schroffe Felsen, deren bewaldeter Fuß in bebaute Hügel sich senkt, die endlich gegen den Fluß zu in fette Trift auslaufen. Hier begleiten grüne Wiesen mit bebuschten Ufern den Strom ins Meer. Und was da alles von fernen Vorgebirgen, Buchten und sichern Landungen erscheinen mag, das war dem Künstler um Rom und Neapel auf mannigfachen Reisen so zu eigen geworden, daß dergleichen Umrisse leicht und bequem aus seiner Feder flossen, stets anmutig, stets bedeutend.

Auch auf das stärkste drückten sich einzelne Vorfälleheiten der leblosen Natur in sein Gedächtnis; er wiederholte sie gern, wie man eine Geschichte, die uns besonders getroffen, uns Anteil abzugewinnen vermocht, erzählend gern öfters wiederholen mag. Baum- und Felsgruppen, eigene, seltene Verhältnisse, Meteore jeder Art, die Verbindung irdischer Wirkungen mit himmlischen, das Wechselspiel unterer und oberer Erscheinungen ward er nicht müde darzustellen.

Seltenes und Außerordentliches verlißt noch weniger in seiner Einbildungskraft. Den vollen Mond neben dem feuersprühenden, furchtbaren Spiel des Vesuv, beides im Meere sich abspiegelnd, wagt er sogar mit Federstrichen nachzubilden, fließende Laven, wie die erstarrten, faßt er gleich charakteristisch auf. Solche fluchtige Blätter, deren ich noch gar manche sorgfältig verwahre, sind geistreiche Lust.

III.

Wie man sonst angehenden Kunstjungern eine reiche, vollbeerrige Traube vorlegte, um ihnen daran die Geheimnisse der Komposition, Gruppierung, Licht, Schatten und Haltung zu versinnlichen, so standen zu Frascati in dem Aldobrandinischen Garten, zu einer Einheit versammelt, die verschiedenartigsten Bäume, ein Wandergel allen Künstlern und Kunstfreunden.

In der Mitte hob sich die Cypresse hoch empor, links streckte die immer grüne Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem sie zugleich jenen schlanken Baum hie und da mit zierlichen Nesten umfaßte, eine reiche Lichtseite. Rechts in freier Luft zeigten sich der Pinen horizontale Schirmgipfel, und die Schattenseite war mit leichterem Gesträuche abgeschlossen; sodann nahmen, weiter hervor, die breiten gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf, und das Ganze rundete sich befriedigend.

Von dieser musterhaften Gruppe besitze ich noch eine große Kreidezeichnung auf grau Papier, jedermann zur Bewunderung. Nun hatte er dieses Gebäude unverrückt im Sinne behalten, solches in gegenwärtigem Kunst- und Musterbuchlein abermals vorgestellt, nur, dem Format gemäß, um vieles kleiner und mit einiger Veränderung. Folgenden Reim schrieb ich zur Seite:

Wenn in Waldern Baum an Bäumen,
Bruder sich mit Bruder nähret,
Sei das Wandern, sei das Traumen
Unverwehrt und ungestört,
Doch wo einzelne Gefellen
Zierlich mit einander streben,
Sich zum schönen Ganzen stellen,
Das ist Freude, das ist Leben.

IV.

Abermals aus der vegetabilen Welt eine seltene, vielleicht einzige Erscheinung, schwer, unmöglich zu beschreiben! Da sich jedoch die wunderlichste Zufälligkeit unserm Freunde so tief eingepreßt hat, daß er den Gegenstand oft wiederholen mochte, so sei auch von unserer Seite der Versuch gewagt.

Inmitten eines von düsteren Bäumen umschatteten Wasserspiegels zeigt sich auf geringer Erderhöhung eine alte Eiche, im Volllichte, ihre zackigen Aeste umher verbreitend und niederstreckend, so daß die letzten Blätterbüschel beinahe das Wasser erreichen und sich darin gar freundlich bespiegelnd wiederholen. Eben so ist der wenige abgesteigte Erdgrund, worauf der Baum steht, auch Stamm und Aeste, in sofern es der Raum zuließ, im Abglanz wiederholt.

Der alte, in feuchter Einsamkeit erwachsene, ausdauernde Baum, in düsterer Umgebung erleuchtet, in der Wüste sich selbst bespiegelnd, veranlaßte folgenden anthropomorphischen Reim:

Mitten in dem Wasserspiegel
 Hob die Eiche sich empor,
 Majestätisch Fürstensiegel
 Solchem grünen Waldesthor;
 Sieht sich selbst zu ihren Füßen,
 Schaut den Himmel in der Faut:
 So des Lebens zu genießen
 Einsamkeit ist höchstes Gut.

V.

In belebte und angenehme Gesellschaft versetzt uns aus jener Einsamkeit geschwinde dieses Blatt. Auf Rasen gelagert sehen wir anmutige Jungfrauen, deren schöne Körper, der Sitte früherer Zeitalter gemäß, nur teilweise verhüllt sind; der Anblick von deren, gefälligen Gliedern ist uns gegönnt.

Nun aber fragen wir: Was versammelt sie an diesen Platz? was erwarten sie? Denn gegenwärtig scheint nichts vorhanden, was ihnen Unterhaltung gewahren könnte. Doch, näher besehen, schauen wir hüben und druben zwei männliche Figuren. Links, erhöht unter einem Baume sitzend, einen lieblichen Jungling, die Flöte in der Hand, als erklärte er vor Beginn seines Vortrags, auf was für Melodien er sich bereite, was für Lieder sollten gehört werden. Auf ihn sind viele Blicke gerichtet; wohl die Hälfte der Hörerinnen scheint ihm zu vertrauen, von ihm angezogen zu sein.

Aber an der andern Seite hat sich ein Faun unter die Nymphen gemischt, er zeigt eine vielrohrige Pfeife, verspricht die muntersten

Tänze, die lustigste Unterhaltung; auch mag er sich wohl die Hälfte der Hörerschaft gewonnen haben.

Mit wenig Reimen suchten wir dies auszudrücken:

Harren seht ihr sie, die Schönen,
Was durchs Ohr das Herz ergreife?
Flöte wird für diese tönen,
Für die andern Pans Gefelfe.

Nun aber laßt uns schweigen, damit beide den Wettstreit zu beginnen nicht weiter gehindert seien.

VI.

Alle kunstreichen idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich-natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände einfach-wahrhaft vorgetragen werden, freilich abgesondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worin wir sie auf Erden geküßt sehen. Mütterliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben, Spiel und Naschlust der Kleinen, Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegen einander. Diesem Sinne gemäß finden wir in der sogenannten heiligen Familie einen idyllischen Gegenstand, erhoben zu frommer Würde, und deshalb doppelt und dreifach ansprechend.

Hiernach also haben wir dem sechsten Bilde folgenden Vers zur Seite geschrieben:

Heute noch im Paradiese
Weiden Lämmer auf der Wiese,
Küpst von Fels zu Fels die Riege;
Milch und Obst nach ew'ger Weise
Bleibt der Alt- und Jungen Speise.
Mutterarm ist Kinderwiege,
Waterflöte spricht ans Ohr,
Und Natur ist's nach wie vor;
Wo ihr huldiget der Holden,
Erd' und Himmel silbern, golden.
Darum Heil dem Freunde sei,
Der sich fühlt so treu und frei!

Nun zur nähern Beschreibung des Dargestellten! Eine junge, im blauen Gewand knieende Frau schaut, eine Ziege melkend, aus dem Bilde heraus, mit vollem freundlichen Angesicht. Es ist aber keineswegs der Zuschauer, nach welchem sie sich umsieht; ihr Geschäft verrichtend, horcht sie vielmehr auf die Bitte des Kindes, das, an ihrem Rücken, nach der eben quillenden unschuldigen Nahrung verlangt. Vornwärts liegen und sitzen drei Knaben um eine Schale, eben gemolkene Milch schlürfend, ohne weiteres Hilfsmittel als begierige Lippen. Hinterwärts am Baume sitzt ein Faun, den Schlauch unter dem rechten Arme, mit linker Hand hinaufreichend, als wolle er Früchte von den Knaben, die auf dem Aste schweben, empfangen und der Familie einen willkommenen Nachtisch bereiten.

In der Ferne sieht man vor einer Höhle Feuer angezündet, um den heiteren kühlen Morgen für die Umsitzenden zu erwärmen; die Felsengrotte aber zunächst ist hoch, tief und geräumig; wie sie vor Stürmen und unfreundlicher Jahreszeit zu schützen hinreichend sein möchte. Und so ist auch das Troglodytische anzudeuten nicht vergessen, als nächstes Hauptbedingnis eines solchen halb wahren, halb poetischen Naturzustandes.

VII.

Was die Alten pfeifen,
 Das wird ein Kind ergreifen;
 Was die Väter sunen,
 Das zwitschern muntere Jungen.
 O, möchten sie zum Schönen
 Sich früh und früh gewöhnen,
 Und wären sie geboren
 Den ziegenfüßigen Ohren!

Mit dieser Strophe begleiteten wir ein Bild, das, nach des Künstlers liebster Weise, bei natürlichen, selbst ans Rohe grenzenden Gegenständen zugleich auf höhere Bildung deutend, die Anfänge der Sittlichkeit zur Sprache bringt.

Auf einer hohen, freien Hügelgruppe haben sich drei Figuren zusammengekauert. Faun, der Vater, seinem ziegenfüßigen, von einer halbbekleideten, sittigen Mutter auf dem Schoß gehaltenen

Knaben die Töne der Rohrpfife vordubelnd; begierig greift der Knabe darnach, ein Gleiches zu versuchen. Alle drei Gesichter sind glücklichen Ausdrucks: der Vater scheint sein Bestes thun zu wollen, das Kind greift tappisch wacker zu, die Miere der Mutter hat eher etwas Schmerzliches, sie scheint gerührt, entzückt, wie es solchen Naturen im Augenblicke wohl ziemen mag.

Hier ist zu bemerken, daß der zartfühlende Künstler sich nicht überwinden könne, den weiblichen Gliedern solcher Faunenfamilien Ziegenfüße zu verleihen, welches im Plastischen, bei Darstellung wilder Bacchantenchöre, wohl zulässig, ja notwendig sein möchte, in der Malerei aber, selbst von großen Meistern kunstreich ausgeführt, immer etwas Anstößiges hat. Wenn auch der Vater allenfalls mit tierischem Fuß und Ohr gelten kann, da wir ja ohnehin in der gesitteten Welt die Männer gestiefelt zu sehen gewohnt sind, nicht weit von jenem Faunenkostüm entfernt, so können die Frauen hingegen ohne lange, würdige Kleider nicht gedacht werden. Durch diese vom Künstler beliebte Wendung ergibt sich eine merkkliche Annäherung an unsere Sitten, an das Schickliche, ohne welches ein Kunstwerk nicht leicht glücklichen Eingang finden würde.

Zu wiederholen ist hier noch, daß jener Gipfel, welcher die Gruppe trägt, in großer Höhe gedacht sei; Pinienchirme reichen hinabwärts, wodurch denn auch die kolossalen Nichtenzapfen motiviert sind, welche neben jenen Gestalten, zu andern Früchten gehäuft, an der Erde liegen.

VIII.

Hier ist nun eines Geschlechts zu gedenken, welches in dem Tischbeinischen Jdyllentkreis eine bedeutende Rolle spielt: ich meine die Centauren, die er, als Pferd- und Menschenkundiger, sehr gut vorzustellen weiß.

Wenn wir der menschlichen Gestalt Noctosfüße hinzufügen, sie mit Hörnchen und Großohren begaben, so ziehen wir sie zum Tiere herunter, und nur auf der niedrigsten Stufe schöner Sinnlichkeit dürfen wir sie erscheinen lassen. Mit der Centaurenbildung ist es ganz ein anderes. Wie der Mensch sich körperlich niemals freier, erhabener, begünstigter fühlt, als zu Pferde, wo er, ein verständiger Reiter, die mächtigen Glieder eines so herrlichen Tiers, eben als

wären es die eigenen, seinem Willen unterwirft und so über die Erde hin als höheres Wesen zu wallen vermag, eben so erscheint der Centaur beneidenswert, dessen unmögliche Bildung uns nicht so ganz unwahrscheinlich entgegentritt, weil ja der in einiger Ferne hinjagende Reiter mit dem Pferde verschmolzen zu sein scheint. Denken wir uns dieses Geschlecht nun auch als gewaltige, wilde Berg- und Forstgeschöpfe, von Jagd lebend, zu allen Kraftübungen sich stählend, ihre Halbfohlen zu gleich mächtigem Leben erziehend, finden wir sie erfahren in der Sternkunde, die ihnen sichere Wegeſrichtung verleiht, ferner einsichtig in die Kräfte von Kräutern und Wurzeln, die ihnen zur Nahrung, Erquickung und Heilung gegeben sind, so läßt sich gar wohl folgern, daß darunter vorzüglich sinnende, Erfahrung verbindende Männer sich hervorthun, denen man wohl die Erziehung eines Fürsten, eines Helden anvertrauen möchte.

So wird uns Chiron geschildert, den man hier ausgestreckt ruhend, also den tierischen Leib an der Erde findet. Der obere, menschliche Teil deutet aber auf Höheres, mehr als Menschliches; denn das Haupt wird durch den Arm unterstützt, Angesicht und Augen sind aufwärts gerichtet; edle Form, ernster Blick, auf sinnige, wichtige Unternehmung deutend. Damit wir aber außer Zweifel gesetzt werden, was so eine wundersame Person im Sinne trage, sehen wir hinterwärts, halb versteckt, ein Weibchen im Tigerfell. Es wendet uns die Schultern zu und spielt mit einem muntern, beinahe unbändigen Menschenknaben. Sollte das nicht Achill sein? einem Chiron, als dem tüchtigsten Pädagogen, übergeben, welcher jedoch einen solchen Auftrag wohl bedenklich finden darf.

Wir haben diesem Bilde deshalb folgende Strophe hinzugefügt:

Edel-ernst, ein Halbtier liegend,
Im Beschauen, im Besinnen,
Hin und her im Geiste wiegend,
Denkt er Großes zu gewinnen.
Ach! er möchte gern entfliehen
Solchem Auftrag, solcher Würde;
Einen Helden zu erziehen,
Wird Centauren selbst zur Bürde.

IX.

Die sämtlichen sowohl sätzlich menschlichen als natürlich animalischen Elemente der Fischebenschen Idylle haben wir besser beherrigt und dargestellt; nun, da wir genug in dieser Region gewandelt, müssen wir noch zum Abschluß einer tragischen Situation gedenken.

Das Grundmotiv aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Speer, noch Schwert, das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustand, veranlaßt durch mehr oder mindern Notzwang, durch mehr oder weniger verhasste Gewalt, ist auch eine Variation desselben Themas, und so hat auch unser Künstler nicht unterlassen, die Scheidescene von Hirt und Hirtin gemächlich darzustellen.

Unter einem alten, in der Zeit unverwundlich fortwachsenden Eichenbaum sitzen sie neben einander, die holden, erst lebensanfanglich Jüngeren. Der Knabe, die Füße über einander geschlagen, sieht vor sich hin; er wußte nichts zu sagen, er vermag nicht über den Verlust zu denken. Verlust denkt sich nicht, er fühlt sich nur. Die schlanke, tüchtige, wohlgebauete, schon Hirtin aber lehnt sich trostlos auf seine Schultern; ihr ist wehler, sie kann weinen, sie bezahlt der Gegenwart, was mit schweren Jinsen künftigen Stunden abzutragen wäre. Und so sehen wir die beiden allein, aber nicht einsam, denn neben ihnen hat der Künstler sinnig die spiral endenden Hirtenstäbe umgekehrt zur Erde gesenkt, in einander greifend; auch sieht man zunächst verschiedenartige Schafe, als wenn sie biderlei Horden angehörten, sich mit den düstern Köpfen gegen einander unschuldig bethun. Mit einem Waldgebüsch ist das Ganze geschlossen.

Und so schließen wir auch unsere Idyllregion, oder vielmehr, ehe wir aus derselben herausgetreten, befreundet wir uns mit etwas Höherem, Uebermenschlichem, das uns desto erkenntlicher aufnimmt, als wir an der sinnigen Behandlung des Untermenschlichen, dem Künstler dankend, Freude genossen. Und an der Schwelle dieses Ueberganges sprechen wir aus, wie folgt:

Was wir sich und dankbar fahlen,
Wenn es auch am Ende quält,
Was wir suchen zu erzielen,
Wo es Herz und Sinnen fehlt;

Heitre Gegend, groß gebildet,
 Jugendschritt an Freundesbrust,
 Wechselfeitig abgemildet,
 Holder Liebe Schmerzenslust:
 Alles habt ihr nun empfangen,
 Irdisch war's und in der Näh';
 Sehnsucht aber und Verlangen
 Hebt vom Boden in die Höh'.
 An der Quelle sind's Najaden,
 Sind Sylphiden in der Luft,
 Leichter fühlt ihr euch im Baden,
 Leichter noch in Himmelsduft;
 Und das Plätschern und das Wallen,
 Ein und andres zieht euch an:
 Lasset Lieb und Bild verhallen,
 Doch im Innern ist's gethan!

X.

In dem ernst-lieblichen Fels- und Waldgebüsch liegt, den Rücken gegen uns gekehrt, ausgestreckt auf Moos und Kräutern, über der Urne gelehnt, die schlankste Gestalt, nackende Reize dem Auge darbietend. Des mit leichtem Schilffranze gezierten Hauptes geringe Wendung läßt uns ein unbefangenes jugendliches Gesicht sehen, völlig zu der untadeligen Gestalt passend; sie scheint auf einen Vogel zu achten, der aus dem Rohr, auf dem Rohr sein Nest verteidigend, mit leidenschaftlichem Geschrei gegen sie anstrebt; es scheint, als habe das zarte Tierchen die Halbgöttin jetzt erst gewahrt und die Störung seines stillen, sichern Ansiedelns furchtsam-lebhaft empfunden. Aber so ganz einsam ist unsere Schöne nicht hier oben; nur etwas höher und rückwärts im Dunkeln einer Felsgrotte ruht in der Dämmerung des Widerscheines eine ältere, obgleich nicht weniger anmutige Gespielin. So dürfen wir sie nennen; denn die beiden überfließenden Urnen senden ihre spielenden Wellen in ein Bett zu; vereint fließen sie hin und scheinen das mädchenhafte Gespräch in ihrem Laufe fortzuführen.

Wie aber zwei vertraute Freundinnen sich wohl einmal entzweien und eben auch so zusammengeflossene Bäche nach Umständen

wieder sich trennen, das haben wir in wenigen Reimen doppelsinnig ausgedrückt gesucht:

Jeyo wallen sie zusammen,
 Kühle kühlt und birgt die Flammen;
 Tiefer unten werden Hirten
 Sich zum Wonnebad entsäurten;
 Um den Schönsten von den dreien
 Werden beide sich entzweien.
 Diese fließt in offner Schwüle,
 Jene, zu gewohnter Kühle,
 Sucht den kielsten in der Mühle.

XI.

Sehen wir doch in der Wirklichkeit auf unmerklichem Draht, auf schwankeim Seil wandelbare Bewegungen, ruhnen Sprung auf Sprung, Blick verwirrenden Körperwechsel; über solcher Kraftäufserung und Annutverschönerung vergessen wir die geringen Hilfsmittel, welche diese wundersame Welt flüchtig begründen; nur auf das Bild schauen wir, das uns entzückt, den Begriff eines neuen Handwerks mittheilt und eine liebliche Kunstwelt erschuet.

Und so haben auch die antiken Maler beim anschaulichen Nachbilden Tanzender, die des Bodens nicht zu bedürfen scheinen, da sie ihn kaum berühren, diesen Boden sowohl als jedes irdische Fußmittel, Sprung- und Flugwerk beseitigt, ihre Gestalten in der Luft schwebend auf einfachem Grunde gehalten, wie sie der Einbildungskraft, die sich ihrer, von allem Nebenwerk abgesondert, am liebsten erinnern mag, frei und unbedingt vorschweben. Auf solche Weise steigert auch Tischbein sein idyllisches Bestreben; auf leichtem Mehrgeweiße hebt er seine Muse empor, wie wir begleitend ausgedrückt suchten:

Was sich nach der Erde senkte,
 Was sich an den Boden hielt,
 Was den Aether nicht erreicht,
 Seht, wie es empor sich schwenkte,
 Wie's auf Rohr und Ranken spielt!
 Kunstlerwille macht es leicht.

XII.

Durch diesen Uebergang jedoch werden wir in die Lufthöhe geführt und in ätherischer Weite uns zu bewegen eingeladen. Hoch im finstern Luftraume schwebt im weiten Mantel, der sich um und über sie wolkenartig faltet, eine schlanke Gestalt; im Fortschweben steht sie sich um nach dem sanften Lichte, das von unten zu ihr hinaufblickt, ihr holdes Angesicht so wie die nackten Sohlen erleuchtet.

Nicht lange bleiben wir über die Bedeutung der Schwebenden unaufgeklärt; um ihr Haupt winden sich Rosen an Rosen in unbegrenzten Zirkeln; Auroren erkennen wir da. Der Gedanke, sie so vorzustellen, ist freundlich genug. Denn wie wir sonst auf heiligen Bildern um das Haupt der verkörperten Mutter Gottes Kreise von Engelsköpfchen sehen, die sich nach und nach in glänzende Wölkchen auflösen, eben so ist es hier mit den Rosen gemeint, zu welchen die rot gesäumten Wölkchen der Morgendämmerung bedeutungsvoll gestaltet sind. Wir begrüßten sie mit folgendem Reim:

Wenn um das Götterkind Auroren
In Finsternis werden Rosen geboren,
Sie leucht, so leicht, so hoch gemeint,
Die Sonne ihr auf die Herzen scheint
Das ist denn doch das wahre Leben,
Wo in der Nacht auch Blüten schweben.

XIII

Eine noch lieblichere Gestalt schwebt näher an uns heran, ob gleich verschleiert, doch so gut wie nackt. Die Art ihres Erscheinens drücken wir folgendermaßen aus:

Ohne menschliche Gebrechen,
Göttergleich mit heiterm Sinn,
Tauig Moos und Wasserflachen
Uberschreitend, schwebt sie hin.

Wir mochten bei ihr gern der Morgenstunde gedenken; denn auf diese scheint sie uns zu deuten, wo sich leichte Nebel von feuchter Stelle augenblicklich hervorhoben, um als Tau die benachbarten Kugelflächen sonnenscheu zu erquicken und zu verschwinden. Eben so wenig dürfen wir hoffen, diese liebenswürdige Gestalt anzuhalten,

uns ihrer zu benachthigen. Sie zieht vorüber und laßt uns traurig zurück, so wie die Morgenstunde, wenn wir sie auch treulich genüßt, immer zu früh enteilt, um uns der Nähe des Tages zu überlassen. Deshalb fügten wir hinzu:

Heute floh sie, floh wie gestern,
 Miß der Muse sich vom Schoß,
 Aeh! sie hat so lastige Schwestern,
 Peinlich werden wir sie los.

XIV.

Die leichteste Bewegung eines zierlichen Gestaltenpaares erinnert uns an die heitersten gefällig festlichen Stunden. Zuerst leicht bekleidete Jüngmädchen scheinen sich im Auge zu begegnen; so eben vor einander vorbeischiebend, sehen beide sich um, als wollten sie die liebliche Wespielen so schnell nicht aus den Augen verlieren. Zierlichste Biegung der Körper, anmutigste Bewegung der äußersten Glieder, augenblickliche Verschlungenhait zweier gleich lieblicher Wesen erinnerten uns an unschätzbare Zeiten, wo die frohe Hora weidend uns der froheren übergibt und das Leben, einem Tanzreihen gleich, sich auf das anmutigste wiederholend, dahinschwebt.

Alles, was uns bewegsam beglückte, Musik, Tanz, und was sonst noch aus mannigfaltigen, lebendig beweglichen Elementen sich entwickelt, im Kontraste sich trennt, harmonisch wieder zusammenfließt, mag uns wohl beim Anblick dieses Bildes in Erinnerung treten. Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen, indes das dargestellte Bildliche immer dasselbe bleibt.

Diesmal entließen wir sie mit dem einfachen Ausruf:

Wicket Stunden leichten Lebens,
 Lieblich lieblichen beegnend,
 Bettel, Umschlag langsten Lebens,
 Scheidend, Kommend, grüßend, segnend!

XV.

Und wie denn der Auge Feuerwerker seine blendenden Darstellungen gewöhnlich mit einer Kalktengarbe zu enden pflegt, so hat

auch unser Freund, was bisher einzeln oder paarweis, an der Erde, in der Mittelhöhe erschien, nun zur Dreheit erhoben und in die höchste Atmosphäre gelüftet. Ein überhängender Felsgipfel tritt zur rechten Seite ins Bild hinein, ohne Rechenschaft von dem Fuße zu geben, worauf die Masse ruhen konnte; er hängt, von Rosen und mildem Wein bekränzt, über dem weiten Meer, welches, bis vorn an den Rahmen herantretend, aus seinem erleuchteten Horizonte die Sonne hervorläßt, die sich in den Wellen bespiegelt und den Himmel aufklärt. Da schweben denn um jenes Felshaupt drei frische, leichte Sphiden, die unterste flach wie eine Streifwolke einherziehend, die zweite sich hinter ihr erhebend, die dritte noch weiter hinter- und aufwärts sich in den Aether verlierend. Es ist, als wenn der Künstler die Howardische Terminologie anthropomorphisch auszudrücken den Voratz gehabt, und es bedurfte nur noch wenig, so wäre die Zeichensprache vollkommen. Sehr anmutig schwebt die unterste, mit Schale und Krug, an die Rosen heran und spürt, ob durch lichte Befechtung der Morgenduft sich möchte entwickelt haben. Die zweite erhebt sich in diagonalen Richtung, die dritte steigt senkrecht empor. Mit wenigen Pinselzügen wäre hier die Streifwolke, die geballte, die zerfliehende vorgestellt. Wir werden den wackern Freund ersuchen, in diesem Sinne ein Gegenbild zu erfinden, und bringen deshalb kein Gedicht hier bei, weil solches nur als Wiederholung von Howards Ehrengedächtnis erscheinen dürfte.

Wir schlagen um und wenden uns zu

XVI.

wo der Künstler auf einmal den Vorhang fallen und uns vor einer Scene stehen läßt, welche Bezug auf das erste Bild zu haben scheint, mit welchem sie jedoch einen auffallenden Gegensatz bildet. Dort sahen wir mächtige, ernstlich gründliche Kunst, durch Natur und Zeit überwältigt, ihre Eigentümlichkeit aufgehoben und mit Fruchtfeld und Ackerboden ausgeglichen, der Vegetation anheim gegeben, hier aber finden wir Natur, wie sie gebirgisch auf sich selbst ruht, ohne der Pflanzenwelt irgend einen Anteil einzuräumen. Wir bezeichnen den Gegenstand mit folgenden Worten:

Ruhig Wasser, grause Höhle,
 Vergeshöh' und ernstes Licht,
 Seltsam, wie es unsrer Seele
 Schauerhafte Laute spricht.
 So erweist sich wohl Natur,
 Künstlerblick vernimmt es nur.

Nun lasse man diese prosaisch-rhythmischen Darstellungen abermals als einen Versuch gelten, weit entfernte oder wohl gar aus der Wirklichkeit verschwundene Bilder in der Einbildungskraft hervorzurufen. Möge diese Bemühung freundlich aufgenommen werden, wie es derjenigen gelang, die wir der Philostratischen Galerie gewidmet. Glücklicherweise werden die gegenwärtig besprochenen noch von deutschem Tageslicht beschienen, und welche Ausführung der Künstler so bedeutenden Intentionen verliehen, wird derjenige beurteilen, der Glück und Gelegenheit hat, das Vorzimmer des Großherzogs von Oldenburg Hoheit im Schlosse neben dessen Kabinett zu betreten.

XVII.

In dem lieblichsten Gewirre,
 Wo das Bild um Bilder summt,
 Dichterblick wird scheu und irre,
 Und die Leier, sie verstummt.

XVIII.

Die Lieblichen sind hier zusammen;
 Es ist doch gar zu viel der Flammen.
 Der Ueberfluß erregt nur Pein;
 Es sollten alle nur eine sein.

XIX.

„Was trauern denn die guten Kinder?
 Sie sind so jung, da hilft's geschwinder."
 Habt ihr's vergessen, alte Kinder?
 Es schmerzt im Augenblick nicht minder.

XX.

Glücklicher Künstler! In himmlischer Luft
Bewegen sich ihm schöne Weiber.
Versteht er sich doch auf Rosenduft
Und appetitliche Leiber.

XXI.

Hier hat Tischbein, nach seiner Art,
Striche gar wunderbar gepaart;
Sie sind nicht alle deutlich zu lesen,
Sind aber alles Gedanken gewesen.

XXII.

Wie herrlich ist die Welt! wie schön!
Heil ihm, der sie so gesehn!

Radierte Blätter, nach Handzeichnungen (Skizzen) von
Goethe, herausgegeben von Schwerdgeburth. Weimar 1821.

Das Unternehmen einiger verdienten Künstler, nach meinen Entwürfen radierte Blätter herauszugeben, muß mir in mehr als einem Sinne erwünscht sein; denn wie dem Dichter die Melodie willkommen ist, wodurch der Tonkünstler sein Lied für ihn und andere belebt, so freut es auch hier, ältere, längst verklungene Bilder aus dem letheischen Strome wieder hervorgehoben zu sehen.

Andernteils aber hab' ich längst bedacht, daß in den Bekenntnissen, in den Nachrichten, die ich von meinem Lebensgange gegeben, des Zeichnens öfters erwähnt wird, wobei man wohl nicht mit Unrecht fragen könnte, warum denn aus wiederholter Bemühung und fortdauernder Liebhaberei nicht auch etwas Künstlerisch-Befriedigendes habe hervortreten können.

Da läßt sich nun vor allen Dingen von den Vorteilen flüchtiger Entwürfe nach der Natur für den einzelnen so manches erwähnen; denn wie man von Leibniz erzählt, daß er beim Lesen, Sprechen, Denken gar vieles angemerkt, ohne die Blätter jemals wieder anzusehen, und dennoch dadurch jene bedeutenden Momente

seinem Gedächtnis eingeprägt, also ist es auch mit flüchtigen Skizzen nach der Natur, wodurch uns Bilder, Zustände, an denen wir vorübergegangen, festgehalten werden und die Reproduktion derselben in der Einbildungskraft glücklich erleichtert wird. Nun kommt hinzu, daß der Liebhaber, dessen Hand nicht fertig genug ist, allen und jeden Gegenständen eine anmutige Nachbildung zu verleihen, aufs Bedeutende hinstreben und dasjenige sich zueignen wird, was einen auffallenden, sich besonders auszeichnenden Charakter hat. Dergleichen glaubten freundschaftlich gesinnte Künstler schon längst unter meinen Blättern zu finden; wie denn der uns allzu früh entzogene K. a. z. sich eine Sammlung ansuchte, davon aber Gebrauch zu machen durch tödliche Krankheit verhindert ward.

So ist denn auch der schönste Gewinn, den der Liebhaber bei seinem unerreichten Streben dennoch genießt, daß ihm die Gesellschaft des Künstlers lieb und wert, unterhaltend und nützlich bleibt; und wer auch nicht selbst hervorzubringen imstande ist, wird, wenn er sich nur kennt und zu beurtheilen weiß, im Umgang mit produktiven Menschen immer gewinnen und, wo auch nicht gerade von dieser Seite, doch von einer andern sich ausbilden und aufbauen.

Im Gefühl übrigens, daß diese Skizzen, selbst wie sie gegenwärtig vorgelegt werden, ihre Unzulänglichkeit nicht ganz überwinden können, habe ich ihnen kleine Gedichte hinzugefügt, damit der innere Sinn erregt und der Beschauer loblich getauscht werde, als wenn er das mit Augen sähe, was er fühlt und denkt, eine Annäherung nämlich an den Zustand, in welchem der Zeichner sich befand, als er die wenigen Striche dem Papier anvertraute.

Ein Gleiches haben wir schon oben bei flüchtigen Zeichnungen eines Freundes gethan; denn wenn man von einem jeden Kunstgebilde zwar verlangen kann, daß es sich selbst ausspreche, so gilt dies doch eigentlich nur von gewählten, der größten Ausführung sich eignenden Werken. Andern hingegen, welche etwas zu denken und zu wünschen übrig lassen, mag man wohl mit guten Worten eine schüchtern Nachhilfe gönnen.

Manngfaltiges, was hier noch zu sagen wäre, bleibe verspart auf den Fall, daß die Unternehmung beäussigt wurde und mehrere Blätter, über die man sich äußern konnte, den Freunden der Kunst und der Sitte vorgelegt waren.

I.

Einsamste Bildnis.

Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken,
Und Welt und ich, wir schwelgten im Entzücken;
So duftig war, belebend, immer frisch,
Wie Fels, wie Strom, so Bergwald und Gebüsch.
Doch unvernünftig Streben, Nachgelalle
Bracht' oft den Stift, den Pinsel bracht's zu Falle;
Auf neues Wagnis endlich blieb doch nur
Vom besten Wollen halb- und halbe Spur.

Ihr Jüngern aber, die ihr unverzagt
Unausgesprochenes auszusprechen wagt,
Den Sinn, woran die Hand sich stotternd maß,
Das Unvermögen liebevoll vergaß,
Ihr seid es, die, was ich und ihr gefehlt,
Dem weiten Kreis der Kunstwelt nicht verhehlt.
Und wie dem Walde, geht's den Blättern allen,
Sie knospen, grünen, welken ab und fallen.

II.

Hausgarten.

Hier sind wir denn vorerst ganz still zu Haus;
Von Thür zu Thüre sieht es lieblich aus;
Der Künstler froh die stillen Blicke hegt,
Wo Leben sich zum Leben freundlich regt.
Und wie wir auch durch ferne Lande ziehn,
Da kommt es her, da kehrt es wieder hin;
Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke,
Der Enge zu, die uns allein beglücke.

III.

Freie Welt.

Wir wandern ferner auf bekanntem Grund;
Wir waren jung, hier waren wir gesund

Und schlenderten den Sommerabend lang
 Mit halber Hoffnung mannigfalt'gen Gang.
 Und wie man kam, so ging man nicht zurück;
 Begegnen ist ein höchstes Liebeglück.
 Und zwei zusammen sehen Fluß und Bahn
 Und Berg und Busch sogleich ganz anders an.
 Und wer dieselben Pfade wandernd schleicht,
 Sei ihm des Zieles holder Wunsch erreicht!

IV.

Geheimster Wohnsitz.

Wie das erbaut war, wie's im Frieden lag,
 Es kommt vielleicht vom Altertum zu Tag;
 Denn vieles wirkte, hielt am sel'gen Fleiß,
 Wovon die Welt noch keine Silbe weiß.
 Der Tempel steht, dem höchsten Sinn geweiht
 Auf Felsengrund in hehrer Einsamkeit.
 Daneben wohnt die fromme Pilgerschar;
 Sie wechseln, gehend, kommend, Jahr für Jahr.
 So ruhig harrt ein wallendes Geschlecht,
 Geschützt durch Mauern, mehr durch Licht und Recht;
 Und wer sich dort sein Probejahr befand,
 Hat in der Welt gar einen eignen Stand;
 Wir hofften selbst uns ein Asyl zu gründen:
 Wer Buchten kennt, Erdzungen, wird es finden.
 Der Abend war unübertrefflich schön,
 Ach, wollte Gott! ein Künstler hätt's gesehn.

V.

Bequemes Wandern.

Hier sind, so scheint es, Wandrer wohlbedacht:
 Denn jeder fände Pfad um Mitternacht.
 Wir sagen nicht, wir hätten's oft gesehn,
 Dergleichen Wege doch gelang's zu gehn;
 Denn freilich, wo die Mühe war gehoben,
 Da kann der Waller jede Stunde loben;

Er geht beherzt — denn Schritt für Schritt ist leicht —
So daß er fröhlich Zweck und Ziel erreicht.

O selige Jugend, wie sie, Tag und Nacht,
Den Ort zu ändern innigst angefaßt,
Durch wilden Bergriß höchst behaglich steigt
Und auf dem Gipfel Nebeldunst erreicht.
Man schelt' es nicht; denn wohl genießt sie rein
Auch über Wolken heitern Sonnenschein.

VI.

Gehindertes Verkehr.

Wie sich am Meere Mann um Mann befestigt
Und am Gestade Schiffer überlästigt,
Die engen Pfade völlig weglos macht,
Auf Sicherheit, mehr auf Gewalt bedacht;
Bald Recht, bald Plackerei, sein selbst gewiß,
Sei, wie es sei, und immer Hinderniß,
So Tag und Nacht den Reisenden zur Last:
Es ist vielleicht zu düster aufgefaßt.

Skizzen zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere.

1817.

Diese, von einem vorzüglichen Künstler an die Weimarischen Kunstfreunde gesandt, gaben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Das Fabelgedicht von Casti bietet zu malerischer Darstellung weniger günstigen Stoff als Reineke Fuchs und andere einzelne Apologe. Was gebildet werden soll, muß ein Aeußerliches mit sich führen; wo nichts geschieht, hat der Künstler seine Vorteile verloren. In genanntem Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen, einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengesetzt. Als Werk eines geistreichen Mannes hat es große Vorzüge, dem bilden-

den Künstler aber gewährt es wenige bedeutende Momente. In solchen Fällen betrachtet man ein Bild, und man weiß nicht, was man sieht, wenn man uns gleich sagt, was dabei zu denken wäre.

I. Berathschlagen der Tiere über künftige Regierungsform, ob monarchisch oder republikanisch? Macht eine gute Tiergruppe; wer könnte aber dabei erraten, daß sie berathschlagen?

II. Rede des Löwen als erwählten Königs. Bildet sich gut zusammen, auch drückt sich das Herrliche des Löwen, die Nackgiebigkeit der übrigen untergeordneten Geschöpfe deutlich aus.

III. Die Krönung des Löwen durch den Affen. Ein sinnlicher Akt, macht ein gutes Bild; nur ist die Blumpheit des Kronenden keineswegs erfreulich; man fürchtet, den neuen Monarchen auf der Stelle erdrückt zu sehen.

IV. Das Tagenleben; wird spottisch dadurch der Handlungs vorgestellt. Wir können uns hier der Bemerkung nicht enthalten, daß das Gedicht, mit allen seinen Verdiensten, nicht sowohl poetisch ironisch als direkt satirisch ist. Hier sind nicht Tiere, die wie Menschen handeln, sondern völlige Menschen, und zwar moderne, als Tiere maskiert. Das Tagenleben kann im beabsichtigten Sinne nicht deutlich werden. Man glaubt, des Löwen Pöte sei verletzt, das Leben eine Kur, und man wird durch den leidenden Bl. d. des Löwen, gegen Affen und Natur gerichtet, in diesen Gedanken bestärkt. Kein Künstler vermochte wohl auszudrücken, daß der Löwe Langeweile hat.

Diese Bilder wurden durch das Gedicht klar und, da sie gut komponiert und wohl beleuchtet sind, von bekannter geschickter Hand dem Liebhaber wohl erfreulich sein. Das sechste und siebente hingegen ist nicht zu entziffern; wenn man den Hooel nicht schon weiß, so versteht man sie nicht, und wird uns das Verständnis eröffnet, so befriedigen sie nicht. Von bildlichen Darstellungen, welche zu einem geschriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht so streng verlangen, daß sie sich selbst ausdrücken sollen; aber daß sie an und für sich gute Bilder seien, daß sie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunstfreundes gewinnen, laßt sich wohl erwarten.

Was jedoch solchen Produktionen eigentlich den höchsten Wert gibt, ist ein guter Humor, eine heitere, leidenschaftslose Ironie, wo-

durch die Bitterkeit des Scherzes, der das Tierische im Menschen hervorhebt, gemuldet und für geistreiche Leser ein geschmackvoller Vergnügen bereitet wird. Musterhaft sind hierin Jost Amman und Albert van Everdingen in den Bildern zu Remke Fuchs, Paul Potter in dem berühmten weiland Kassler Gemälde, wo die Tiere den Jäger richten und strafen.

Vorstehendes gab zu weitem Betrachtungen Anlaß.

Die Tierfabel gehört eigentlich dem Geiste, dem Gemüth, den sittlichen Kräften, indessen sie uns eine gewisse berbe Sinnlichkeit vorpiegelt. Den verschiedenen Charakteren, die sich im Tierreich aussprechen, borgt sie Intelligenz, die den Menschen auszeichnet, mit allen ihren Vorteilen: dem Bewußtsein, dem Entschluß, der Folge, und wir finden es wahrscheinlich, weil kein Tier aus seiner beschränkten, bestimmten Art herausgeht und deshalb immer zweckmäßig zu handeln scheint.

Wie die Fabel des Fuchses sich durch lange Zeiten durchgewunden und von mancherlei Bearbeitern erweitert, bereichert und aufgestützt worden, darüber gibt uns eine einsichtige Litteraturgeschichte täglich mehr Aufklärung.

Daß wir sinnliche Gegenstände, wovon wir hören, auch mit Augen sehen wollen, ist natürlich, weil sich alles, was wir vernehmen, dem inneren Sinn des Auges mittheilt und die Einbildungskraft erregt. Diese Forderung hat aber der bildenden Kunst, ja allen äußerlich darstellenden, großen Schaden gethan und richtet sie mehr oder weniger zu Grunde. Die Tierfabel soll eigentlich dem Auge nicht dargestellt werden, und doch ist es geschehen, untersuchen wir an einigen Beispielen, mit welchem Gluck?

Jost Amman, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gab zu einer lateinischen metrischen Uebersetzung des Remke Fuchs kleine allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Tiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vortheil verschafft, von der nahesten Tierbewegung bis zu einer übertriebenen, prägnantesten Menschenwürde gelangen

zu kennen. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Hefchen.

Albert van Everdingen zog, als vortrefflicher Landschaftsmaler, die Tierwelt in den Naturkreis herüber und wußte, ohne eigentlich Tiermaler zu sein, vierfüßige Tiere und Vogel der Welt aus gemeine Leben herauszubringen, daß sie, wie es denn auch in der Wirklichkeit geschieht, zu Reisenden und Zuhilenden, Bauern und Pfaffen gar wohl passend, einer und eben derselben Welt unbenweifelbar angehören. Everdingens außerordentliches Talent bewogte sich auch hier mit gleicher Leichtigkeit; seine Tiere, nach ihren Zuständen, passen vortreflich zur Landschaft und komponieren mit ihr aufs anmutigste. Sie gelten eben so gut für verständige Wesen, als Bauern, Bäuerinnen, Pfaffen und Nonnen. Der Fuchs in der Wüste, der Wolf, aus Glodenkell gebunden, einer wie der andere, sind an ihrem Platz. Darf man nun hinzusehen, daß Everdingens landschaftliche Compositionen, ihre Staffage mit Inbegriffen, zu Licht und Schattenmassen trefflich gedacht, dem vollkommensten Bildmaler Anlaß geben, so bleibt wohl nichts weiter zu wünschen übrig.

Diese Sammlung, in guten Abdrucken, ist j. d. m. viel lieber wert. Im Metall kann man sich aus der Götischschischen Cuartausgabe, wozu man die schon geschwundenen Platten benutzte, immer noch einen Begriff von dem hohen Verdienst dieser Arbeit machen.

Von allen Künstlern, welche die Tierwelt zum Gegenstand ihrer Bemühungen erlesen, hat wohl keiner so nahe den rechten Punkt getroffen als Paul Potter in einem Gemälde von mehreren Abtheilungen, so sich ehemals in der Galerie zu Cassel befunden. Die Tiere haben den Jäger gefangen, halten Gericht, verurtheilen und bestrafen ihn; auch des Jägers Ochsen, Hunde und Pferd, wird ein schlimmes Los zu teil. Hier ist alles menschlich, und das Werk scheint uns als gemalt's Gedicht außerordentlich hoch zu stehen. Wir sagen absichtlich: als gemalt's Gedicht; denn obgleich Potter der Mann war, daß alles von ihm Herührende von Seite der Ausführung Verdienste hat, so gehört doch gerade das erwähnte Stück nicht unter diejenigen, wo er uns als Maler Bewunderung abnotigt. Dagegen wird schwerlich ein anderes, selbst das vollendete Meisterstück der pflanzenden Welt nicht annehmen, dem Beschauer

größeres Vergnügen gewahren, sich seinem Gedächtnis so lebhaft und ergötzend einprägen.*)

Gibt Potters Gemälde ein Beispiel, in welchem Geist Thierfabeln, sofern der bildende Künstler sich dieselben zum Gegenstande wählt, zu behandeln seien, so möchte hingegen die bekannte Folge von Fabeln, welche der sonst wackere Elias Niedinger eigenhändig radiert hat, als Beispiel durchaus fehlerhafter Denkweise und mißlungener Erfindung in dieser Art angeführt werden. Verdienst der Ausführung ist ihnen wohl nicht abzusprechen; allein sie sind so trocken ernsthaft, haben einen moralischen Zweck, ohne daß die Moral aus dem Dargestellten erraten werden kann; es gebricht ihnen gänzlich an jener durchaus geforderten ironischen Wurze; sie sprechen weder das Gemut an, noch gewahren sie dem Geist enige Unterhaltung.

Wer sich jedoch in diesem Fache bemüht, wie denn dem geistreichen Talente sein Glück nirgends zu versagen ist, dem wäre zu wünschen, daß er die radierten Blätter des Benedetto Castiglione immer vor Augen habe, welcher die doch untühter allzu breiten, halbgeformten, unerfreulichen Tiergestalten so zu benutzen gewußt, daß einige das Licht in großen Massen aufnehmen, andere wieder durch kleinere Teile, so wie durch Lokaltinten die Schattenpartien mannigfaltig beleben. Dadurch entspringt der ästhetische Sinnenreiz, welcher nicht fehlen darf, wenn Kunstwerke bewirkt werden sollen.

Blumenmalerei.

1818.

Wenngleich die menschliche Gestalt, und zwar in ihrer Würde und Gesundheitsfülle, das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu sein und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen konnte. Wir schränken uns hier auf die Blumen ein, die sehr frühe als Vorbilder vom Künstler ergriffen werden mußten. Der alten Kunst waren sie Nebensache:

*) Dieser Absatz, vielleicht auch die folgenden, rührt von Meyer her.]

Pausias von Sicyon malte Blumen zum Schmuck seines geliebten Schauspielmädchens, dem Aristiklen waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Gestalten als Herde seiner starrten Mädchen und Stabe heißt vollkommen, und noch sind uns hiervon die kostlichsten Reste geblieben, wie Strichon und Homer bis zum Hektemach mit wandelbaren Formen der vegetierenden Welt ihren Marmor belebt.

Ferner zeigt sich auf den Thüren des Ghilberti die schönste Anwendung von Pflanzen und des mit ihnen verwandten Gespinnels. Luca della Robbia und seine Sippe umgaben mit bunt verglasten, hochhabenen Blumen- und Fruchtstücken anbetungswürdige, heilige Bilder. Gleiche Fruchtstücke bringt Johann von Udine dar in den kostlich gedrauzten Orfgeschmücken der vatikanischen Logen, und noch manche dergleichen, selbst ungächter lastende Festone verzierten, Fries an Fries, die Sala Terza des sechsten zu gleicher Zeit finden wir auch kolossale und niedliche Paganantblätter, heiligen und fremden Anhalt, zum Beginn und am Ende mit bewundernswürdig nachgebildeten Blumen und Früchten reichlich verziert.

Auch später war Vegetation wie Landschaft nur Begleiterin menschlicher Gestalten, bis nach und nach diese untergeordneten Gegenstände durch die Machtgewalt des Künstlers selbständig erschienen und das Hauptinteresse eines Bildes zu bewirken sich anmaßten.

Manche Versuche vorbeigehend, werden wir uns zu denen wenden, die in den Niederlanden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihr Glück auf die Blumenstücke reicher Handelsherren gründeten, auf die eigentliche Blumenmalerei, welche mit unendlicher Neigung ausgefuchte Floren durch Kultur zu vervollständigen und zu verherrlichen trachtete. Tulpe, Kelle, Kirsche, Hyacinthe wurden in ihrem vollkommensten Zustande bewundert und gesucht; und nicht etwa willkürlich gestand man Vollkommenheiten an, man unterwarf die Regeln, worauch etwas gefallen konnte, und wir wagen die Schätzung der Blumenliebhaber als wohlwerdig anzuerkennen und vertrauen uns, durchaus etwas Gutes darin nachzuweisen, wonach sie gelten ließen oder forderten.

Wir geben hier die Namen der Künstler, deren Arbeit wir bei Herrn Dr. Grambo in Frankfurt am Main in farbigen Kupferzeichnungen mit Regen gesehen.

Morel aus Antwerpen blühte um 1700.

Maria Sibylla Merian desgleichen.

Johann Bronkhorst, geb. 1648.

Hermann Henstenburgh, geb. 1667.

Johann van Goysum, geb. 1682, gest. 1749.

Oswald Wyne.

Van Loo.

Robb.

Roedig

Johann van Os.

Van Brüssel um 1780.

Van Leen.

Wilhelm Hendricus.

Nähere Nachrichten von den neuern Künstlern würden sehr willkommen sein.

Ob nun schon Sibylle Merian, wahrscheinlich angeregt durch des hochverdienten, viel jüngern Karl Plumier Reiseruf und Ruhm, sich nach Surinam wagte und in ihren Darstellungen sich zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwecken hin und her bewegte, so blieben doch alle folgenden großen Meister auf der Spur, die wir angedeutet. Sie empfingen die Gegenstände von Blumenliebhabern, sie vereinigten sich mit ihnen über den Wert derselben und stellten sie in dem vollsten ästhetischen Glanze dar. Wie nur Licht und Schatten, Farbenwechsel und Widerschein irgend spielen wollten, ließ sich hier kunstreich und unerschöpflich nachbilden. Diese Werke haben den großen Vorteil, daß sie den sinnlichen Genuß vollkommen befriedigen. Blumen und Blüten sprechen dem Auge zu, Früchte dem Gaumen, und das beiderseitige Behagen scheint sich im Geruch aufzulösen.

Und noch lebt in jenen wohlhabigen Provinzen derselbe Sinn, in welchem Goysum, Rachel Ruysch und Seghers gearbeitet, indessen die übrige Welt sich auf ganz andere Weise mit den Pflanzen beschäftigte und eine neue Epoche der Malerkunst vorbereitete. Es lohnt wohl der Mühe, gerade auf dem Wendepunkt diese Bemerkung zu machen, damit auch hier die Kunst mit Bewußtsein ans Werk schreite.

Die Botanik huldigte in früher Zeit dem Apotheker, Blumenisten

und Tafelgartner; diese forderten das Heilsame, Augensällige, Geschmackreiche, und so war jedermann befriedigt, allein die Wissenschaft, begünstigt vom rastlosen Treiben des Handels und Weltbewegens, erwarb sich ein Reich, das über Unendlichkeiten herrschte. Nun waren ihr Geschöpfe sogar verächtlich, die nur nützlich, nur schön, wehrlich und schmackhaft sein wollen, das Unnützte, das Hässlichste umfasste sie mit gleicher Liebe und Mitleid.

Diese Richtung mußte der Künstler gleichfalls verfolgen, denn obgleich der Geschlechter Kunne seine große Gewalt auch dadurch bewies, daß er der Sprache Gewandtheit, Fertigkeit, Bestimmungsfähigkeit gab, um sich an die Stelle des Bildes zu setzen, so lehrte doch immer die Forderung des sinnlichen Menschen wieder zurück, die Gestalt mit einem Blick zu übersehen, lieber als sie in der Einbildungskraft erst aus vielen Worten aufzubauen.

Welchem Naturfreund wäre nun vorzuzählen nötig, wie weit die Kunst, Pflanzen, sowohl der Natur als der Wissenschaft gemäß, nachzubilden, in unsern Tagen gestiegen sei? Will man treffliche Werke vorzählen, wo soll man anfangen, wo soll man enden?

Hier sei uns eins für alle gegeben.

A Description of the Genus Pinus by Lambert. London 1803.

Der in seiner Kunst vollendete und sie zu seinen Zwecken geistreich anwendende Ferdinand Bauer stellt die verschiedenen Nichtenarten und die mannigfaltigen Umwandlungen ihrer Aeste, Zweige, Nadeln, Blätter, Knospen, Blüten, Früchte, Fruchthüllen und Samen zu unserer größten Zufriedenheit durch das einfache Kunstmittel dar, daß er die Gegenstände in ein volles freies Licht setzt, welches dieselben in allen ihren Theilen natürlichem umfaßt, sondern ihnen auch durch leichte Widerscheine überall die größte Klarheit und Deutlichkeit verleiht. Eine solche Behandlungsart gilt hauptsächlich bei diesem Gegenstand: Zweige, Nadeln, Blätter haben in genanntem Geschlecht eigentlich keinen Körper, dagegen sind alle Theile durch Violettfarben und Tinten so unendlich von einander abgesetzt und akacstust, daß die reine Beobachtung solcher Mannigfaltigkeit uns das Abgebildete als wirklich vor Augen bringt. Jede Farbe, auch die hellste, ist dunkler als das weiße Papier, worauf sie getragen wird, und es bedarf also hier weder Licht noch Schatten, die Theile

setzen sich unter einander und vom Grunde genugsam ab; und doch wurde diese Darstellung noch immer etwas Chinesisches behalten, wenn der Künstler Licht und Schatten aus Unkunde nicht achtete, anstatt daß er hier aus Weisheit beides vermeidet; sobald er aber dessen bedarf, wie bei Nesten und Zapfen, die sich körperlich hervorthun, weiß er mit einem Hauch, mit einem Wagnichts nachzuhelfen, daß die Körper sich runden und doch eben so wenig gegen den Grund abstechen. Daher wird man beim Anblick dieser Blätter bezaubert: die Natur ist offenbar, die Kunst versteckt, die Genauigkeit groß, die Ausführung mild, die Gegenwart entschieden und befriedigend, und wir müssen uns glücklich halten, aus den Schätzen der großherzoglichen Bibliothek dieses Musterwerk uns und unsern Freunden wiederholt vorlegen zu können.

Denke man sich nun, daß mehrere Künstler im Dienste der Wissenschaft ihr Leben zuzringen, wie sie die Pflanzenteile, nach einer sich ins Unendliche vermannigfaltigenden und doch noch immer fürs Anschauen nicht hinreichenden Terminologie, durchstudieren, wiederholt nachbilden und ihrem scharfen Künstlerauge noch das Mikroskop zu Hilfe rufen, so wird man sich sagen, es muß endlich einer aufstehen, der diese Absonderlichkeiten vereinnahmt, das Bestimmte festhält, das Schwebende zu fassen weiß; er hat so oft, so genau, so treu wiederholt, was man Geschlecht, Art, Varietät nennt, daß er auswendig weiß, was da ist, und ihn nichts irrt, was werden kann.

Ein solcher Künstler habe nun auch denselben innern Sinn, den unsere großen niederländischen Blumenmaler besaßen, so ist er immer in Nachtheil, denn jene hatten nur Liebhaber des auffallend Schönen zu befriedigen, er aber soll im Wahren und durchs Wahre das Schöne geben; und wenn jene im beschränkten Kreise des Gartenfreundes sich behaglich ergingen, so soll er vor einer unübersehbaren Menge von Kennern, Wissenden, Unterscheidenden und Aufstrebenden sich über die Natürlichkeit kontrollieren lassen.

Nun verlangt die Kunst, daß er seine Blumen nach Form und Farbe glücklich zusammenstelle, seine Gruppen gegen das Licht zu erhebe, gegen die Seiten schattend und halbschattig abrunde, die Bauten erst in voller Ansicht, sodann von der Seite, auch nach dem Hintergrunde zu fliehend sehen lasse und sich dabei dergestalt bewahre, daß Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Spezial-

kritik aushalte und er zugleich im Ganzen, Künstler und Kunstkenner zu befriedigen, den unerläßlichen Effect dargeben und leisten soll! — —

Dass irgend jemand eine solche Aufgabe zu lösen unternahme, würden wir nicht denken, wenn wir nicht ein paar Bilder vor uns hätten, wo der Künstler geleistet hat, was einem jeden, der sich's bloß einbilden wollte, völlig unmöglich scheinen müsste.

Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände.

1831.

(Die mit Kalken bezeichneten Ergänzungen sind von H. Meyer.)

1.

Landschaftliche Malerei.

Schematisches.

Der Künstler peinliche Art zu denken.

Woher abzuleiten?

Der echte Künstler wendet sich aufs Bedeutende; daher die Spuren der ältesten landschaftlichen Darstellungen alle groß, höchst mannigfaltig und erhaben sind.

Hintergrund in Mantegnas Triumphzug.

Tizians Landschaften.

Das Bedeutende des Gebirgs, der Gebäude beruht auf der Höhe; Daher das Steile.

Das Unnütze beruht auf der Ferne;

Daher von oben herab das Weite.

Hiedurch zeichnen sich aus alle, die in Tirol, im Salisburgischen und sonst mögen gearbeitet haben.

„Preughel, Jobolus Momper, Roland Savery, Isaac Mazar haben alle diesen Charakter.“

Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuern Gegenstände die Freiheit des Wirkens verlieren,

oder solche behaupten, in sofern ihr Geist groß und denselben gewachsen ist.

Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben, ins Abenteuerliche gehen, auch manueriert werden.

Bei Paul Brill mißversteht sich dieses, ob er gleich noch immer hohen Horizont liebt und es im Vordergrund an Gebirgsmassen und in dem übrigen an Mannigfaltigkeit nie fehlen läßt.

Das beste der uns bekannt gewordenen Oelgemälde des Paul Brill -- er hat auch mehrere große Werke in Fresko ausgeführt -- befindet sich in der florentinischen Galerie und stellt eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar. Den Farbenton in diesem Bilde möchten wir wohl nennen, er drückt frühe Morgenzeit recht wohl aus und stimmt daher vortreflich zu den staffirten Figuren. Das Landschaftliche, die Gegend, ist schön gezeichnet, einfach großartig und gleichwohl gefällig; Licht und Schatten wußte der Künstler gleichmäßig zu verteilen und erzielte dadurch eine ruhige, dem Auge angenehme Wirkung, die Behandlung ist zwar fleißig, doch weder geleckt noch peinlich -- ein sanfter Lufthauch schwebt durch die Bäume zu ziehen und sie leicht zu bewegen. Das Gegenstück ist, wiewohl geringer, doch ebenfalls ein Werk von Verdiensten und stellt eine wilde Gegend dar, wo ein Wasserstrom zwischen Felsen und Gestein sich schäumend durchdringt."

Eintretende Niederländer.

Vor Rubens.

Rubens selbst.

Nach Rubens

Er, als Historienmaler, suchte nicht sowohl das Bedeutende, als daß er es jedem Gegenstand zu verleihen wußte; daher seine Landschaften einzig sind. Es fehlt auch nicht an steilen Gebirgen und grenzenlosen Gegenden, aber auch dem ruhigsten, einfachsten, ländlichen Gegenstand weiß er etwas von seinem Geiste zu erteilen und das Geringste dadurch wichtig und anmutig zu machen.

Wir gedenken hier einer schätzbaren Landschaft desselben im Palast Pitti zu Florenz. Sie stellt die Speerente dar, ist fest meisterhaft behandelt, schön erfunden, gut koloriert mit kräftiger, keineswegs in holländischer Wirkung des Ganzen. Kundige Weichauer nehmen indessen mit Erstaunen an dem Werk eines Künstlers wie Rubens die unrichtige Ausdehnung des Faches wahr, denn auf eine Baumgruppe vorn rechter Hand im Bilde faßt solches rechts ein, alles übrige, die staffirten Figuren nicht ausgenommen, ist von der entgegengesetzten Seite beleuchtet."

Rembrandts Realismus in Absicht auf die Gegenstände.

Licht, Schatten und Haltung sind bei ihm das Ideelle.

Bolognesische Schule.

Die Carracci.

Grimaldi.

Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.

Die Poussins führen sie ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische.
Anregung der Nachfolger.

Endliches Auslaufen in die Porträtlandschaften.

„Nach dem heroischen Stil, welchen Nikolaus und Kaspar Poussin in die landschaftlichen Darstellungen gebracht, wäre auch des Anmutigen, Idyllenmäßigen in den Werken des Johann Voth, des Ruysdael, des du Jardin, Potter, Berghem, van der Meer und anderer zu gedenken.“

II.

Landschaftliche Malerei.

Schematisches.

In ihren Anfängen als Nebenwerk des Geschichtlichen.

„Sehr einfach, oft sogar bloß symbolisch, wie z. B. in manchen Bildern des Giotto, auch wohl in denen des Orcagna und andern.“

Durchaus einen steilen Charakter, weil ja ohne Höhen und Tiefen keine Ferne interessant dargestellt werden kann.

„Das Steile, Schroffe herrscht selbst in Titians Werken, da, wo er Felsen und Gebirge malt, noch vor; so ebenfalls bei Leonardo da Vinci.“

Männlicher Charakter der ersten Zeit.

Die erste Kunst durchaus ahnungsreich; deshalb die Landschaft ernst und gleichsam drohend.

Forderung des Reichthums.

Daher hohe Standpunkte, weite Ausichten.

Beispiele.

Breughel.

Paul Brill; dieser schon höchst gebildet, geistreich und mannigfaltig. Man sehe seine Zwölf Monate in sechs Blättern und die vielen andern nach ihm gestochenen Blätter.

Jodokus Momper, Roland Savery.

Einsiedeleien.

„Zu den Einsiedlern oder Einsiedeleien sind auch wohl Hieronymus Muzians Heilige, in Bildnissen dargestellt, zu rechnen, welche Cornelius Gort in sechs bekannten schönen Blättern in Kupfer stach.“

Nach und nach steigende Anmut.

Die Carracci.

Domenichino.

„Albani, Guercino, Grimaldi und, ihnen an poetischem Verdienst im Lande

schaftlichen Fach nicht nachstehend, Peter Franz Mola und Johann Baptist Mola; auch wäre Johann Baptist Viola hier noch zu nennen."

Claude Lorrain.

Ausbreitung über eine heitere Welt. Zartheit. Wirkung der atmosphärischen Erscheinungen aufs Gemüt.

„Johann Both.“

„Hermann Swanevelt.“

„Poelenburg.“

Nikolaus Poussin.

Raspar Poussin.

Heroische Landschaft.

Genau besehen eine nutzlose Erde. Abwechselndes Terrain ohne irgend einen gebauten Boden.

Ernste, nicht gerade idyllische, aber einfache Menschen.

Anständige Wohnungen ohne Bequemlichkeit.

Sicherung der Bewohner und Umwohner durch Türme und Festungswerke.

In diesem Sinn eine fortgesetzte Schule, vielleicht die einzige, von der man sagen kann, daß der reine Begriff, die Anschauungsweise der Meister ohne merkliche Abnahme überliefert worden.

„Felix Meyer von Winterthur ist zwar keiner der hochberühmten Meister, allein wir nehmen Anlaß, desselben hier zu gedenken, weil mehrere seiner Landschaften mit wahrhaft Poussineskem Geist erfunden sind; doch ist die Ausführung meistens flüchtig, das Kolorit nicht heiter genug. Auch eines wenig bekannten Malers aus derselben Zeit, oder etwas früher, liegt uns ob zu gedenken: Werdmüller von Zürich; seine höchst seltenen Arbeiten halten in Hinsicht auf Reichtum und Anmut der Gedanken ungefähr die Mitte zwischen denen des Peter Franz Mola, Grimaldi und Claude Lorrain, und wenn sie von Seite des Kolorits nicht an die blühende Heiterkeit des letztern reichen, so sind sie doch darin dem Mola und Grimaldi wenigstens gleich zu schätzen.“

„Meister, welche in landschaftlichen Darstellungen dem Geschmack der beiden Poussins gefolgt sind.“

Glauber.

Franz Milet.

Franz van Neve.

Sebastian Bourdon.

Uebergang aus dem Ideellen zum Wirklichen durch Topographien.

Merians weit umherschauende Arbeiten.

Beide Arten gehen noch neben einander.

Endlich, besonders durch Engländer, der Uebergang zu den Beduten.

So wie beim Geschichtlichen zur Porträtform

Neuere Engländer, an der großen Liebhaberei zu Glaube und Poussin noch immer verharrend

Sich zu den Reduten hinneigend, aber immer noch in der Komposition an atmosphärischen Effekten sich ersuchend und ühend.

Die Hackerische klare, strenge Manier steht dagegen: seine mächtigen, meisterhaften Bleistift- und Federzeichnungen nach der Natur, auf weiß Papier, um ihnen mit Sepia Kraft und Haltung zu geben.

Studien der Engländer auf blan und grau Papier, mit schwarzer Kreide und wenig Pastellfarbe, etwas nebulistisch; im ganzen aber gut gedacht und sauber ausgeführt.

Der Verfasser zelt hier auf einige schöne Zeichnungen englischer Landschaftsmaler, welche er während seines Aufenthalts in Rom an sich brachte und die noch gegenwärtig unter den von ihm nachgelassenen Kunstschätzen sich befinden.

III.

Landschaftliche Malerei.

Ausgeführtes.

1. Als sich die Malerei in Westen, besonders in Italien, von dem östlichen byzantinischen mummehaften Herkommen wieder zur Natur wendete, war, bei ihren ersten großen Anfängen, die Thätigkeit bloß auf menschliche Gestalt gerichtet, unter welcher das Göttliche und Gottähnliche vorgestellt ward. Eine kapellenartige Einfassung ward den Bildern allenfalls zu theil, und zwar ganz der Sache angemessen, weil sie ja in Kirchen und Kapellen aufgestellt werden sollten.

Wie man aber bei weiterem Fortrücken der Kunst sich in freier Natur umfah, sollte doch immer auch Bedeutendes und Würdiges den Figuren zur Seite stehen; deshalb denn auch hohe Ruapunkte gewählt, auf starren Felsen vielfach über einander getürmte Schloffer, tiefe Thäler, Wälder und Wasserfälle dargestellt wurden. Diese Umgebungen nahmen in der Folge immer mehr überhand, drängten die Figuren ins Engere und Kleinere, bis sie zuletzt in dasjenige, was wir Staffage nennen, zusammenschrumpften. Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten, wie vorher die Heiligenbilder, auch durch-

aus interessant sein, und man überfüllte sie deshalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Wert genug erhielt. Von den höchsten Felsen, worauf man Genssen umherklettern sah, stürzten Wasserfälle zu Wasserfällen hinab, durch Ruinen und Gebüsch. Diese Wasserfälle wurden endlich benutzt zu Hammerwerken und Mühlen; tiefer hinunter bespülten sie ländliche Ufer, größere Städte, trugen Schiffe von Bedeutung und verloren sich endlich in den Ozean. Daß dazwischen Jäger und Fischer ihr Handwerk trieben und tausend andere irdische Wesen sich thätig zeigten, läßt sich denken; es fehlte der Luft nicht an Vögeln, Fische und Rehe weideten auf den Waldböden, und man wurde nicht endigen, dasjenige herzuzählen, was man dort mit einem einzigen Blick zu überschauen hatte. Damit aber zuletzt noch eine Erinnerung an die erste Bestimmung der Tafel übrig bliebe, bemerkte man in einer Ecke irgend einen heiligen Einsiedler. Hieronymus mit dem Löwen, Magdalene mit dem Haargewand fehlten selten.

2. Tizian, mit großartigem Kunstgeschmack überhaupt, fing, in sofern er sich zur Landschaft wandte, schon an, mit dem Reichthum sparsamer umzugehen; seine Bilder dieser Art haben einen ganz eignen Charakter. Holzerner, wunderbarlich über einander gezummerte Häuser, mittelgebirgige Gegenden, mannigfaltige Hügel, anspülende Seen, niemals ohne bedeutende Figuren, menschliche, tierische. Auch legte er seine schönen Kinder ohne Bedenken ganz nackt unter freiem Himmel ins Gras.

3. Breughels Bilder zeigen die wunderbarste Mannigfaltigkeit; gleichfalls hohe Horizonte, weit ausgebreitete Gegenden, die Wasser hinab bis zum Meere; aber der Verlauf seiner Gebirge, obgleich rauh genug, ist doch weniger steil, besonders aber durch eine feltner Vegetation merkwürdig. Das Gestein hat überall den Vorrang, doch ist die Lage seiner Schlösser, Städte höchst mannigfaltig und charakteristisch; durchaus aber ist der ernste Charakter des sechzehnten Jahrhunderts nicht zu verkennen.

Paul Brill, ein hochbegabtes Naturell. In seinen Werken läßt sich die oben beschriebene Herkunft noch wohl verspüren, aber es ist alles schon froher, weitherziger und die Charaktere der Land:

schaft schon getrennt: es ist nicht mehr eine ganze Welt, sondern bedeutende, aber immer noch weitgreifende Einzelheiten.

Wie trefflich er die Zustände der Lokalitäten, des Bewohnens und Vernehmens irdischer Verhältnisse gekannt, beurteilt und gebraucht, davon geben seine zwölf Monate in sechs Blättern das schönste Beispiel. Besonders angenehm ist zu sehen, wie er immer zwei auf zwei zu paaren gewußt, und wie ihm aus dem Verlauf des einen in den andern ein vollständiges Bild darzustellen gelungen sei.

Der Ensdelerien des Martin de Vos, von Johann und Raphael Sadeler in Kupfer gestochen, ist auch zu gedenken. Hier stehen die Figuren der frommen Männer und Frauen mit wilden Umgebungen im Gleichgewicht; beide sind mit großem Ernst und tüchtiger Kunst vorgetragen.

4. Das siebzehnte Jahrhundert befreit sich immer mehr von der gedränglichen angstigen Welt: die Figuren der Carraet erfordern weitem Spielraum. Vorzüglich setzt sich eine große, schön bedeutende Welt mit den Figuren ins Gleichgewicht und überwiegt vielleicht durch höchst interessante Gegenden selbst die Gestalten.

Doménichino vertieft sich bei seinem bolognesischen Aufenthalt in die gebirgigen und einsamen Umgebungen; sein zartes Gefühl, seine meisterhafte Behandlung und das höchst zierliche Menschengeschlecht, das in seinen Räumen wandelt, sind nicht genug zu schätzen.

Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Berge, Dörfer, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, daß er uns lezte einer freien Kunstausfertigung in diesem Fache gelingt. Jedermann kennt seine Werke, jeder Künstler strebt ihm nach, und jeder stiehlt mehr oder weniger, daß er ihm den Vorzug lassen muß.

5. Damals entstand auch die sogenannte heroische Landschaft, in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Bestimmungen. Abwechslung von Feldern, Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen, Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig, Farme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken, durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld- und Marktbau, hier und da eine Schafherde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend.

Mysdael als Dichter.

1813.

Jakob Mysdael, geboren zu Harlem 1635, fleißig arbeitend bis 1781, ist als einer der vortrefflichsten Landschaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerst alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann. Hand und Pinsel wirken mit größter Freiheit zu der genauesten Vollenbung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen laßt nichts zu wünschen übrig. Davon überzeugt der Anblick sogleich jeden Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künstler, ja als Dichter betrachten; und auch hier werden wir gestehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hiezu drei Gemälde der Königlich Sächsischen Sammlung zu statten, wo verschiedene Zustände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargestellt sind, jeder einzeln, abgeschlossen, konzentriert. Der Künstler hat bewunderungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausdrückt, ohne sich darin aufzulösen oder zu verfahren. Wir haben wohlgeratene Kopien dieser drei Bilder vor uns und können also darüber ausführlich und gewissenhaft sprechen.

I.

Das erste Bild stellt die successiv bewohnte Welt zusammen dar. Auf einem Felsen, der ein begrenztes Thal überschaut, steht ein alter Turm, nebenan wohlerhaltene neuere Baulichkeiten. An dem Fuße des Felsen eine ansehnliche Wohnung behaglicher Gutsbesitzer. Die uralten hohen Fichten um dieselbe zeigen uns an, welch ein langer friedlich vererbter Besitz einer Reihe von Abstammungen an dieser Stelle gegönnt gewesen. Im Grunde, am Abhange eines Berges, ein weithin gestrecktes Dorf, gleichfalls auf Fruchtbarkeit und Wohlthätigkeit dieses Thals hindeutend. Ein stark strömendes Wasser stürzt im Vordergrunde über Felsen und abgebrochene schlanke Baumstämme, und so fehlt es denn nicht an dem

allbelebenden Elemente, und man denkt sich sogleich, daß es ober- und unterhalb durch Mühlen und Hammerwerke werde benutzt sein. Die Bewegung, Klarheit, Haltung dieser Massen beleben köstlich das übrige Ruhende. Daher wird auch dieses Gemälde der Wasserfall genannt. Es befriedigt jeden, der auch nicht gerade in den Sinn des Bildes einzudringen Zeit und Veranlassung hat.

II.

Das zweite Bild, unter dem Namen des Klosters berühmt, hat bei einer reichern, mehr anziehenden Komposition die ähnliche Absicht: im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen, und dies ist auf das bewundernswürdigste erreicht, das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht.

Zu seiner linken Hand erblickt der Beschauer ein verfallenes, ja verwüstetes Kloster, an welchem man jedoch hinterwärts wohl-erhaltene Gebäude sieht, wahrscheinlich den Aufenthalt eines Amtmanns oder Schöffers, welcher die ehemals hier fließenden Rinsen und Gefälle noch fernerhin einnimmt, ohne daß sie von hier aus, wie sonst, ein allgemeines Leben verbreiten.

Im Angesicht dieser Gebäude steht ein vor alten Zeiten gepflanztes, noch immer fortwachsendes Lindenrund, um anzudeuten, daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer haben, als die Werke der Menschen: denn unter diesen Bäumen haben sich schon vor mehreren Jahrhunderten bei Kirchweihfesten und Jahrmärkten, zahlreiche Pilgrime versammelt, um sich nach frommen Wanderungen zu erquicken.

Daß übrigens hier ein großer Zusammenfluß von Menschen, eine fortbauernde Lebensbewegung gewesen, darauf deuten die an und in dem Wasser übrig gebliebenen Fundamente von Brückenpfeilern, die gegenwärtig malerischem Zwecke dienen, indem sie den Lauf des Flüsschens hemmen und kleine rauschende Kaskaden hervorbringen.

Aber daß diese Brücke zerstört ist, kann den lebendigen Verkehr nicht hindern, der sich durch alles durch seine Straße sucht. Menschen und Vieh, Hirten und Wanderer ziehen nunmehr durch das seichte Wasser und geben dem sanften Zuge desselben einen neuen Reiz.

Nach reich an Fiſchen ſind noch biß auf den heutigen Tag dieſe Fluten, ſo wie zu jener Zeit, als man bei Faſtentafeln notwendig ihrer bedurfte: denn Fiſcher waten dieſen unſchuldigen Grundbewohnern noch immer entgegen und ſuchen ſich ihrer zu bemächtigen.

Wenn nun die Berge deſſ Hintergrundes mit jungen Büſchen umlaubt ſcheinen, ſo mag man daraus ſchließen, daß ſtarke Wälder hier abgetrieben und dieſe ſanften Höhen dem Stodauſſchlag und dem kleinern Geſträuch überlaſſen werden.

Aber dieſſeits deſſ Waſſers hat ſich, zunächſt an einer verwitterten, zerbröckelten Felſpartie, eine merkwürdige Baumgruppe angeſiedelt. Schon ſteht veraltet eine herrliche Buche da, entblättert, entäſtet, mit geborſtener Rinde. Damit ſie uns aber durch ihren herrlich dargeſtellten Schaft nicht betrübe, ſondern erfreue, ſo ſind ihr andere, noch volllebendige Bäume zugeſellt, die dem kahlen Stamme durch den Reichthum ihrer Aeſte und Zweige zu Hilfe kommen. Dieſen üppigen Wuchſ begünſtigt die nahe Feuchtigkeith, welche durch Moos und Rohr und Sumpffräuter genugsam angedeutet wird.

Indem nun ein ſanftes Licht von dem Kloſter zu den Linden und weiterhin ſich zieht, an dem weißen Stamm der Buche wie im Widerscheine glänzt, ſodann über den ſanften Fluß und die rauschenden Fälle, über Herden und Fiſcher zurückgleitet und das ganze Bild belebt, ſiht nah am Waſſer im Vordergrunde, uns den Rücken zuehrend, der zeichnende Künſtler ſelbſt, und dieſe ſo oft mißbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Plage ſo bedeutend als wirksam. Er ſiht hier als Betrachter, als Repräſentant von allen, welche das Bild künftig beſchauen werden, welche ſich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die ſich ſo lieblich durch einander webt, gern vertiefen mögen.

Glücklich aus der Natur gegriffen iſt dieſ Bild, glücklich durch den Gedanken erhöht, und da man es noch überdieß nach allen Erforderniſſen der Kunſt angelegt und ausgeführt findet, ſo wird es uns immer anziehen, es wird ſeinen wohlverdienten Ruf durch alle Zeiten erhalten und auch in einer Kopie, wenn ſie einigermaßen gelang, das größere Verdienſt deſ Originals zur Ahnung bringen.

III.

Das dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgend ein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustande auf ein Mehr-als-Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst.

In dem Hintergrunde sieht man, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, magere Ruinen eines ehemals ungeheuern, in den Himmel strebenden Doms. Eine freistehende spindelförmige Giebelmauer wird nicht mehr lange halten. Die ganze, sonst gewiß fruchtbare Klosterumgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchern, ja mit schon veralteten und verdorrten Bäumen zum Teil bedeckt. Auch auf dem Kirchhofe dringt diese Wildnis ein, von dessen ehemaliger frommer Befriedigung keine Spur mehr zu sehen ist. Bedeutende wundersame Gräber aller Art, durch ihre Formen theils an Särge erinnernd, theils durch große aufgerichtete Steinplatten bezeichnet, geben Beweis von der Wichtigkeit des Kirchsprengels, und was für edle und wohlhabende Geschlechter an diesem Orte ruhen mögen. Der Verfall der Gräber selbst ist mit großem Geschmac und schöner Künstlermäßigkeit ausgeführt; sehr gern verweilt der Blick an ihnen. Aber zuletzt wird der Betrachter überrascht, wenn er weit hinten neue bescheidene Monumente mehr ahnet als erblickt, um welche sich Trauernde beschäftigen — als wenn und das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen könnte.

Der bedeutendste Gedanke dieses Bildes jedoch macht zugleich den größten malerischen Eindruck. Durch das Zusammenstürzen ungeheurer Gebäude mag ein freundlicher, sonst wohlgeleiteter Nach verschüttet, gestemmt und aus seinem Wege gedrängt worden sein. Dieser sucht sich nun einen Weg ins Wüste bis durch die Gräber. Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete, schon beschädigte Grabeotafeln, einen ergrauten Baumstamm und Stoc, vor allem aber die heranslutende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum.

Diese sämtlichen Gemälde, so oft kopiert, werden vielen Liebhabern vor Augen sein. Wer das Glück hat, die Originale zu sehen, durchbringe sich von der Einsicht, wie weit die Kunst gehen kann und soll.

Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele auffuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt.

Collection des Portraits historiques de M. le Baron Gérard, premier peintre du Roi, gravés à l'eau-forte par M. Pierre Adam: précédée d'une notice sur le portrait historique. I. et II. livraison. Paris. Urbain Canel, éditeur, rue Saint-Germain-des-Prés. No. 9. 1826.

Da uns die auf dem Titel versprochene Notiz über das historische Porträt nicht zugleich mit den Kupfern zugekommen, so müssen wir uns hierüber aus den vorliegenden Blättern einen Begriff zu bilden suchen.

Unter einem historischen Porträte kann man verstehen, daß Personen, die zu ihrer Zeit bedeutend sind, abgebildet werden, und diese können wieder in den gewöhnlichen Lagen ihres Zustandes oder auch in außerordentlichen Fällen vorgestellt sein; und so möchten wohl von jeher viele historische Porträte einzeln gemalt worden sein, wenn nur der Künstler treu an dem Zustand geblieben ist, um einen solchen zu überliefern.

Die gegenwärtige Sammlung jedoch, von der uns zwei Hefte vorliegen, denen noch vielleicht ein Duzend folgen sollen, scheint auf etwas Ganzes und Zusammenhängendes zu deuten.

Der Künstler nämlich, Herr Gérard, im Jahre 1770 geboren, anerkannt tüchtigster Schüler Davids, gefälliger als sein Meister, kam in die bewegteste Weltepoch, welche jemals eine gesittete Menschheit aufregte; er bildete sich zur wilden Zeit, sein zartes Gemüt aber ließ ihn zurückgehen in das reine Wahre und Anmutige, wodurch denn doch der Künstler zuletzt allein sich das Publikum verpflichtet. In Paris als Künstler von Rang anerkannt, malte er durch alle Epochen die bedeutenden Einheimischen und Fremden, hielt von jeder seiner Arbeiten eine Zeichnung zurück und fand sich nach und nach im Besitz eines wahrhaft historischen Bilderzaales.

Mit einem sehr treuen Gedächtnis zeichnete er außerdem auch die Besuchenden, die sich nicht malen ließen, und so vermag er uns eine wahrhaft weltgeschichtliche Galerie des achtzehnten Jahrhunderts und eines Theils des neunzehnten vorzulegen.

Was aber das Interesse an dieser Sammlung eigentlich erregen und erhalten kann, ist der große Verstand des geistreichen Kunstlers, der einer jeden Person ihre Eigentümlichkeit zu verleihen und fast durchaus auch ihre Umgebung individuell charakteristisch anpassend und mitwirkend zu bilden gewußt hat.

Wir gehen ohne weiteres Vorwort zu den Gemälden selbst, dasjenige, was wir noch im allgemeinen zu sagen hatten, bis zum Schluß versparend. Nur eines haben wir zu erinnern. Wer, an die Leistungen des Pariser Standrucks gewöhnt, hier das Gleiche der Bildnisse gleichzeitiger Männer oder der Galerie der Verzoam von Perry erwartet, wird sich nicht befriedigt, vielleicht abgestoßen finden. Hier ist, was man sonst so sehr zu schätzen wußte und noch von der Hand älterer niederländischer Meister teuer bezahlt, eine meisterhaft geistreiche Nadel, welche alles leistet, was sie will, und nur will, was zum Zwecke dient. Wer dieses erkennt und angesteht, wird sich auch in diesem Kreise gleich einheimisch finden.

Alexander der Erste,

Kaiser von Rußland, gemalt 1814.

Das Auftreten oder vielmehr das auf sich selbst Stehen (pose) dieser allgemein gekannten, verehrten, majestätischen Person ist gar trefflich ausgedrückt: das Wohverhältniß der Glieder, der natürliche Anstand, das ruhige Dasein, fester und selbstbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es ist und war; die glücklich ausgebalancierten Lokaltinten des frei nach der rechten Hand blenden Antlitzes, der dunkeln Uniform, des klareren Ordensbandes, der schwarzen Stiefel wie des Hutes, welches zusammen dem Auge viel Anmut gibt.

Eben diesen Pul, flammenartig bebuscht, halt die Hand des rechten niedersinkenden Armes, die Linke greift in den Hügel des rückwärts hangenden Degens, und betrachtet man das Haupt noch mal, so ist es gar schön durch militärischen Schmuck des Kragens, der Achsel und Ordensurden begleitet. Mit entschuldigenem Geschmack ist das Ganze behandelt, und wir müssen uns die Landschaft oder

vielmehr Unlandschaft gefallen lassen. Die Figur ist auf großer Höhe gedacht, die hintersten Berge gehen nur ein wenig über den Fersen hin, und der Vordergrund ist kümmerlich an Erdboden und Pflanzengewächs.

Doch müßten wir nichts dagegen zu sagen; denn dadurch steht die Figur ganz auf dem Wolken- und Himmelsgrunde, und es scheint, als wenn die Vastität der Steppe uns an das unermessliche Reich, das er beherrscht, erinnern sollte.

Karl der Gheute,

König von Frankreich.

Ein höchst merkwürdiger Gegensatz, eine wohlgebaute, edelmännische Figur, hier im Krönungsornate, zur Erinnerung eines einzigen, freilich höchst bedeutenden Lebensmomentes.

Der obere Teil dieser edlen Wohlgestalt, zwar mit Hermelin und Spitzen, mit Posament, Ordenskette und Spange verziert, aber nicht überladen, läßt noch die Figur gut durchsehen, nachher aber umhängt ein kostbarer Mantel den unteren Teil, außer dem linken Fuß, und reicht als schwere Wolke weit nach beiden Seiten zum Boden hin. Den Federhut in der Linken, den umgekehrten Zepter in der Rechten, steht der Fürst neben Stuhl und Kissen, worauf Krone und die Hand des Rechtes ruhen; auf teppichbeschlagenen Stufen ein Thron mit geflügelten Löwenköpfen, faltenreiche Vorhänge, unter und neben welchen Säulen, Pilaster, Bogen und Bogengänge uns nach dem Grund eines Prachtgebäudes hinblicken lassen. Beide beschriebene Bilder, neben einander gelegt, geben zu wahrhaft großen historischen Betrachtungen Anlaß.

Ludwig Napoleon,

König von Holland, gemalt 1806.

Ungern nehmen wir dies Bild vor uns, und doch wieder gern, weil wir den Mann vor uns sehen, den wir persönlich hochzuschätzen so viel Ursache hatten; aber hier bedauern wir ihn. Mit einem wohlgebildeten, treuen, redlichen Gesichte blickt er uns an; aber in solcher Verkleidung haben wir ihn nicht gekannt und hätten ihn nicht kennen mögen. In einer Art von sogenannter spanischer

Tracht, in Weste, Scharpe, Mantel und Krause, mit Stilleret, Cnaisten und Orden geschmackvoll aufgezupft, sitzt er ruhig nachdenkend, ganz in Weiß gekleidet, ein dunkles, halbbedecktes Barett in der rechten Hand, in der linken auf einem starken Polster ein kurzes Schwert haltend, dahinter ein Turnierhelm: alles vorzüglich komponiert. Mag es nun für die Augen ein schönes, harmonisches Bild sein, aber dem Sinne nach kann es uns nichts geben, vielleicht weil wir diesen herrlichen Mann gerade in dem Augenblick kennen lernten, als er allen diesen Außersichseiten entsagte und sein sittliches Gutsgehl, seine Neigung zu ästhetischen Abirren sich im Privatstande ungehindert weiter zu entwickeln trachtete.

Ueber seine Klamen, höchst anmutigen Gedichte so wie über seine Tragödie Lucrctia kam ich schon oft in Versuchung einige Bemerkungen niederzuschreiben, aber die Furcht, ein nur so freundlich geschenktes Vertrauen zu verletzen, hielt mich ab, wie noch jetzt.

Friedrich August,

Abm. von Sachsen, gezeichnet 1809.

Stellte das vorhergehende Bild eine flüchtig vorübergehende Repräsentation dar, so gibt das vorliegende den entschledenen Eindruck von Beharrlichkeit und Dauer. Eine edle charakteristisch sichere Gestalt eines bejahrten, aber wohlerhaltenen, wohlgebildeten Herrn zeigt sich in herkömmlicher Kleidung, er steht vor uns, wie er lange vor seinem Hofe von den Setzigen und umhulgen Freunden gesehen worden; in Uniform, mehr der Hofstille als militärischen Bestimmungen gemäß, in Schuh und Stumpfen, den Federhut unter dem Arm, Brust und Schultern mäßig mit Orden und Achselzorden geschmückt, ein regelmäßiges, uns ernst und tren anschauendes Gesicht, das Haar nach älterer Weise in Seitenlocken gerollt. Mit Vertrauen wurden wir uns einem solchen Fürsten ehrerbietig darstellen, seiner klaren Uebersicht vertrauend, unsere Angelegenheit vortragen und, wenn er unsere Wünsche gerecht und billig fand, einer wohlüberdachten Gewährung völlig sicher sein.

Der Grund dieses Bildes ist einfach und da gedacht, aus einem anständigen Sommerpalast scheint der Fürst so eben ins Freie zu treten.

Ludwig Philipp,

Herzog von Orleans, gemalt 1817.

Ein würdiges Gesicht, an hohe Vorfahren erinnernd. Der Mann, wie er dasteht, zeigt sich in seinen besten Jahren, Ebenmaß der Glieder, stark und muskelhaft, breite Brust, wohlhabiger Körper, vollkommen geschickt, als Träger einer der wunderlichen Uniformen zu erscheinen, die wir längst an Husaren, Ulanen, in der neuern Zeit aber unter mancherlei Abweichungen gewohnt geworden. Auch hier fehlt es nicht an Borten und Lizen, an Posament und Quasten, an Riemen und Schnallen, an Gürteln und Haken, an Knöpfen und Dörnern. In der rechten Hand eine herrliche orientalische Mütze mit der Reiherfeder, die linke auf dem weitabstehenden, durch lange Bänder gehaltenen und mit der herabhängenden Tasche verbundenen Säbel. Ebenfalls ist die Figur sehr glücklich gestellt und komponiert vortrefflich; die großen Flächen der weißen Ärmel und Weinkleider nehmen sich gar hübsch gegen den Schmuck des Körpers und der Umhüllung.

Wir wünschen eine solche Figur auf der Parade gesehen zu haben, und indem wir dieses sagen, wollen wir gerade den landschaftlichen Grund nicht tadeln. In einiger Ferne wartet ein Adjutant; auch wird ein gesatteltes Pferd, das sich nach seinem Herrn umsieht, dort gehalten. Die Aussicht nach der Tiefe hin ist rauh und wild, auch das wenige vom Border-, Mittel- und Hintergrund ist mit großem Geschmacß hinzugefügt, woran wir das Bedürfnis und die Intention des Malers erkennen; aber freilich die Figur tritt eigentlich nur auf, um sich sehen zu lassen, sie beobachtet nicht; sie gebietet nicht; deswegen wir sie denn als auf der Parade sich zeigend nach unserer Art betrachten mußten.

Herzog von Monte Bello,

Marshall Lannes, gemalt 1810.

Das Gegenteil des vorigen Bildes erblicken wir hier: ein schlanker, wohlgebauter, wohlgebildeter Krieger, nicht mehr geschmückt, als nötig ist, um ihn an seiner hohen Stelle als Befehlshaber zu bezeichnen. In einiger Gemüts- und Körperbewegung ist er dargestellt; und wer sollte in solcher Lage ohne Gegenwirkung gegen

die äußerste Gefahr sich unbewegt erhalten zu sehen? Aber die große Plafnung bezeichnet den Boden, er sieht zwischen den Trümmern einer Batterie, die zusammengeschossen ist und zusammengebrochen wird, noch fallen die Splitter umher, Kassetten krachen und bersten, Kanonenrohren walzen sich am Boden, Kugeln und verschüttete Massen sind in Bewegung.

Ernsthaft, aufmerksam blickt der Mann nach der Gegend, wo das Unheil herkommt; die geballte linke Faust, der schuf in den Hüt eingreifende Daumen der Rechten geben, wie die ganze Silhouette des ganzen Körpers von oben bis unten, den Eindruck von zusammengehaltener, zusammenhaltender Kraft, von Ausspannung, Anstrengung und innerer Sicherheit, es ist auch hier ein Auf und Eintreten ohnegleichen. Welche Schlacht hier gemeint sei, wissen wir nicht; aber es ist immer dieselbe Lage, in die er sich so oft versetzt gesehen und die ihm denn endlich das Leben kostete.

Uebrigens finden wir ihn hier im Walde sehr viel älter als im Jahr 1806, wo wir seiner anmutigen Persönlichkeit, ja man dürfte wohl sagen schnell gefassten Reizung, eine in damaligen Tagen unwahrscheinliche Rettung verdanken.

Karl Moritz von Tallenrand,

Prinz von Perevert u., gerod. 1808

Je weiter wir in Betrachtung dieser Sammlung vorwärts schreiten, desto wichtiger erscheint für uns Jedes einzelne Blatt ist von großer Bedeutung, welche zunimmt, indem wir eins mit dem andern, vor und rückwärts, vergleichen.

In dem vorliegenden sehen wir einen der ersten Helden des französischen Heeres, bereits gefasht mitten in der größten, Augenblicklichsten Lebensgefahr, hier sehen wir den ersten Diplomaten des Jahrhunderts, in der größten Noth sitzend und alle Parallelen des Augenblicks gelassen erwartend.

Umgeben von einem hochst anständigen, aber nicht prunkhaften Zimmer, finden wir ihn im schlichten einfachen Kostüme, den Degen an der Seite, den Federhut nicht weit hinterwärts auf dem Manapce liegend, eben als erwarte der Geschäftsmann die Meldung des Wagens, um zur Konferenz zu fahren; den linken Arm auf eine Tischdecke gelegt, in der Lage von Papier, Schreibzeug und

Feder, die Rechte im Schoß, den rechten Fuß über den linken geschlagen, erscheint er vollkommen impassibel. Wir erwehrt uns nicht des Andenkens an die Epikurischen Gottheiten, welche da wohnen, „wo es nicht regnet, noch schneit, noch irgend ein Sturm weht“; so ruhig sitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen, die um ihn her sausen. Begreifen läßt sich, daß er so aussieht, aber nicht, wie er es aushält. Sein Blick ist das Unerforschlichste; er sieht vor sich hin, ob er aber den Beschauer ansieht, ist zweifelhaft. Sein Blick geht nicht in sich hinein, wie der eines Denkenden, auch nicht vorwärts, wie der eines Beschauenden; das Auge ruht in und auf sich, wie die ganze Gestalt, welche, man kann nicht sagen ein Selbstgenügen, aber doch einen Mangel an irgend einem Bezug nach außen andeutet.

Genug, wir mögen hier physiognomisieren und deuten, wie wir wollen, so finden wir unsre Einsicht zu kurz, unsre Erfahrung zu arm, unsre Vorstellung zu beschränkt, als daß wir uns von einem solchen Wesen einen hinlänglichen Begriff machen könnten. Wahrscheinlicherweise wird es künftighin dem Historiker auch so gehen, welcher dann sehen mag, in wiefern ihn das gegenwärtige Bild fördert. Zu annähernder Vergleichung gab uns das Porträt dieses wichtigen Mannes auf dem großen Bilde vom Kongreß zu Wien, nach Isabey, jedoch einigen Anlaß. Wir bemerken dies um forschender Liebhaber willen.

Ferdinand Imécourt,

Ordonnanzoffizier des Marschalls Lebèbvre, umgekommen vor Danzig 1807,
gemalt 1808.

Also, wie das Datum besagt, aus der Erinnerung oder nach einer Skizze gemalt.

Einen merkwürdigen Kontrast gibt uns auch dieses Bild. Die militärische Laufbahn des Mannes deutet auf einen brauchbaren Thätigen, sein Tod auf einen Braven; aber in dem Infognito des Zivilkleides ist jeder charakteristische Zug verschwunden. Gentlemanartig in Stellung und Kleidung, ist er eben im Begriff, die breiten Stufen zu einem einfachen Gartenhaus hinaufzusteigen; den Hut in der herabhängenden Linken, auf den Stock in der rechten Hand gestützt, hält er einen Augenblick inne, als sich umsehend, ob er

vielleicht noch wo einen Bekannten in der Nähe gewahr würde. Die Züge des Gesichts sind die eines verständigen, gelassenen Mannes; die Gestalt von mittlerer Größe, anständiger Haltung. In der Societat wurden wir ihn für einen Diplomaten angesprochen haben; und es ist wirklich ein glücklicher Gedanke, die vollkommene edle Prose einer vorübergegangenen Gegenwart hier zwischen so bedeutenden welthistorischen Männern zu finden.

Graf und Gräfin Frick,

gemalt 1801

Dieses Familienbild paßt recht gut zum vorigen; denn jener Mann dürfte nur hier herentreten, und er wäre willkommen gewesen.

Der Gemahl hat sich auf die Ecke eines ausgeschweiften dreiseitigen Tisches gesetzt und zeigt sich in einer sehr natürlichen, glücklichen Wendung. Eine Heilgarte in der rechten Hand deutet auf Kommen oder Gehen, und so paßt das augenblickliche nachlässige Hinstehen auf einer solchen Stelle gar wohl. Die Gemahlin, einfach weiß gekleidet, einen bunten Shawl über dem Schoß, sitzt und schaut, den Blick des Gemahls begleitend, gleichsam nach einem Eintretenden. Diesmal sind wir es, die Anschauenden, die wir glauben können, auf eine so freundlich hofliche Weise empfangen zu werden. Die linke Hand der Dame ruht auf der Schlafstatte eines kleinen Kindes, das in halbem Schlummer sich ganz wohl zu behagen scheint. Wand und Pilaster, die freie Durchsicht in einen Vorgang, ein Schirm hinter dem Bette des Kindes bilden einen mannigfaltigen, anmutigen, offenen und doch wohllichen Hintergrund. Das Bild komponirt sehr gut und mag in Lebensgröße, der Andeutung nach kolorirt, eine sehr erfreuliche Wirkung thun.

Katharina,

Königliche Prinzessin von Württemberg, Königin von Welschen, gemalt 1873

Dieses Bild spricht uns am wenigsten an, wie man in der Konversationsprache zu sagen pflegt. Eine mit Geschmack, der aus Prachtige hunneigt, gekleidete, wohlgestaltete Dame sitzt auf einem architektonisch massig verzierten Marmorsessel, dem es nicht an Teppich und Kissen fehlt; die niedergesenkte Rechte hält ein Buchlein, offen durch den eingreifenden Daumen, eben als hatte man aufgehört zu

lesen; der linke Arm, auf ein Polster gestützt, zeigt die Hand in einer Wendung, als hätte das nun erhobene Haupt noch erst eben darauf geruht. Gesicht und Augen sind nach dem Beschauer gerichtet, aber in Blick und Miene ist etwas Unbefriedigtes, Entfremdetes, dem man nicht beikommen kann. Die Aussicht nach Berg und Thal, See und Wasserfall, Fels und Gebüsch mag auf die Anlagen von Wilhelmshöhe deuten, aber das Ganze ist doch zu heroisch und wild gedacht, als daß man recht begreifen könnte, wie diese stattliche Dame hier zu diesem feenhaften Ruhesitz gelangt.

Sodann entsteht noch die Frage über ein höchst wunderliches Beiwesen. Warum setzt die Dame ihre netten Füßchen auf Kopf und Schnabel eines Storchs, der, von einigen leichten Zweigen umgeben, in dem Teppich oder Fußboden skizzenhaft gebildet ist? Dies alles jedoch beseitigt, mag dies Bild als trefflich komponiert gelten, und man muß ihm die Anlage zu einem vollkommen wohl kolorierten Gemälde zugestehen.

Elisa,

ehemalige Großherzogin von Toskana,

und ihre Tochter

Napoleon Elisa,

Prinzessin von Piombino, gemalt 1811.

Das reichste Bild von allen, welches zu dem mannigfaltigsten Farbenwechsel Gelegenheit gab. Eine stattliche Dame, orientalischer Physiognomie, blickt euch an mit verständigem Behagen; Diadem, Schleier, Stirnbinde, Locken, Halsband, Halstuch geben dem Obertheil Würde und Fülle, wodurch er hauptsächlich über das Ganze dominiert: denn schon vom Gürtel an dienen die Gewande der übrigen Figur eigentlich nur zur Folie für ein anmutiges Töchterchen, auf dessen rechter Schulter von hinten her die mütterliche rechte Hand ruht. Das liebeliche Kind hält am Bande ein zierliches, nettes, seltsam schlank gestaltetes Hündchen, das unter dem linken Arm der Mutter sich behaglich fühlt. Das breite, mit Löwenköpfen und -Täzen architektonisch verzierte weiß-marmorne Kanapee, dessen wohlgepolsterter, geräumiger Sitz von der Hauptfigur bequem eingenommen

wird, verleiht dem Ganzen ein stattliches Ansehen, Aufstehen und herabgesunkene Falten, Blumenkorb und eine lebhafteste Vegetation zunächst deuten auf die mannigfaltigste Färbung. Der dunkelgrüne, wahrscheinlich in mildem Lufte gehalten, zeigt daher, dichter Raume überdrißtes Wachstum; wenige Säulen, rinnenartig, eine wilde Treppe, die ins Obische führt, erwecken den Begriff einer ältern romantischen Kunstanlage, aber bereits von langherkömmlicher Vegetation überwuchert, und so geben wir gern zu, daß wir uns wirklich auf einem großherzoglich Florentinischen Landstige befinden.

Madame Récamier,

ge malt 1805.

Zum Abschluß dieser Darstellungen sehen wir nun das Bild einer schönen Frau, das uns schon seit anang Jahren gerührt wird. In einer von stillem Wasser angefüllten Säulenhalle, hinten durch Vorhang und blumiges Buschwerk geschlossen, hat sich die schönste, anmutigste Person, wie es scheint, nach dem Rade, in einen gepolsterten Sessel geliegt. Brust, Arme und Füße sind frei, der übrige Körper leicht, jedoch anständig bekleidet, unter der linken Hand senkt sich ein Shawl herab in allenfalligem Ueberwurf. Mehr haben wir freilich von diesem Lieblchen und zierlichen Blatte nicht zu sagen. Da die Schönheit unteilbar ist und uns den Eindruck einer vollkommenen Harmonie verleiht, so läßt sie sich durch eine Folge von Worten nicht darstellen. Einfach schauen wir die, welche das Bild, das gegenwärtig in Berlin sein soll, b. schauen und sich daran erfreuen können. Wir begnügen uns an dieser Skizze, welche die Intention vollkommen überliefert, und was macht denn am Ende den Wert eines Kunstwerkes aus? Es ist und bleibt die Intention, die vor dem Rade vorausgeht und zuletzt durch die sorgfältigste Ausführung vollkommen ins Leben tritt. Und so mühen wir denn auch dieses Bild, wie die sämtlichen vorhergehenden, wohl gedacht, in seiner Art bedeutend, charakteristisch und gehörig ansprechend anerkennen.

Steht es nun freilich nicht in unserm Vermögen, die äußern Vorzüge einer schönen Person mit Worten auszudrücken, so ist doch die Sprache eigentlich da, um das Gedächtnis sittlicher und geistiger Bezüge zu erhalten; deswegen wir uns nicht versagen können, mit-

zuteilen, wie sich über diese merkwürdige Frau, nach zwanzig Jahren, die neuesten Tagesblätter vernehmen lassen.

„Die letzte und lieblichste dieser Gestalten ist Madame Récamier. Niemand wird sich wundern, dieses Bild den erlauchten weiblichen Zeitgenossen beigelegt zu sehen. Eine Freundin der Frau von Staël, eines Camille Jordan, des Herrn von Chateaubriand wäre zu solchen Ehren berechtigt, wüßte man auch nicht, daß die unendliche Anmut ihrer Unterhaltung und die Gewalt ihrer Gutmütigkeit unablässig die vorzüglichsten Männer aller Parteien bei ihr versammelt hat. Man darf sagen, daß durch Ausüben des Guten, durch Dämpfen des Hasses, durch Annähern der Meinungen sie die Unbeständigkeit der Welt gefesselt habe, ohne daß man bemerkt hätte, Glück und Jugend habe sich von ihr entfernen können. Diejenigen, welche glauben möchten, ihr Geist sei die Wirkung eines anhaltenden Umgangs mit den vorzüglichsten Menschen, der Widerschein eines andern Gestirns, der Wohlgeruch einer andern Blume, solche sind ihr niemals näher getreten. Wir wollen zwar nicht untersuchen, ob nicht mit sechzehn Jahren die Sorge für den Putz und sonstige Hauptgeschäfte desselbigen Alters eine Frau vielleicht verhindern können, andere Vorzüge als die ihrer Schönheit bemerken zu lassen; aber jezo wäre es unmöglich, so viel Geschmaç, Anmut und Feinheit zu erklären, ohne zu gestehen, daß sie immer Elemente dieser Eigenschaften besessen habe.

„Ohne etwas herausgegeben, vielleicht ohne etwas niedergeschrieben zu haben, übte diese merkwürdige Frau bedeutenden Einfluß über zwei unsrer größten Schriftsteller. Ein solcher ungesuchter Einfluß entspringt aus der Fähigkeit, das Talent zu lieben, es zu begeistern, sich selbst zu entzünden beim Anblick der Eindrücke, die es hervorbringt. Diejenigen, welche wissen, wie der Gedanke sich vergrößert und befruchtet, indem wir ihn vor einer andern Intelligenz entwickeln, daß die Hälfte der Beredsamkeit in den Augen derer ist, die euch zuhören, daß der zu Ausführung eines Werkes nötige Mut aus dem Anteil geschöpft werden muß, den das Unternehmen in andern erweckt, solche Personen werden niemals erstaunen über Corinnas und des Verfassers der Märtyrer leidenschaftliche Freundschaft für die Person, welche sie außerhalb Frankreich begleitete oder ihnen in der Ungunst treu blieb. Es gibt edle Wesen, die mit allen

hohen Gedanken sympathisieren, mit allen reizenden Schöpfungen der Einbildungskraft. Ihr möchtet edle Werke hervorbringen, um sie ihnen zu vertrauen, das Gute und Rechte thun, um es ihnen zu erzählen. Dies ist das Geheimniß des Einflusses der Madame Récamier. Vor ihr hatte man niemals so viel Uneigennutz, Bescheidenheit und Berühmtheit vereinigt. Und wie sollte man sich nicht freuen, ein durch die Kunst so wohl überliefertes Bild einer Frau zu besitzen, welche niemals auf mächtige Freundschaften sich lehnte, als um das unbekannte Verdienst belohnt zu sehen, die nur dem Unglück schmeichelte und nur dem Genie den Hof machte!"

Ueberliefert nun werden uns diese Bilder durch eine höchst geistreiche Radirnadel. Man kann sich denken, daß Herr Gérard zu einem Werke, das eigentlich seinen Ruf als denkender Künstler begründen soll, einen trefflichen Arbeiter werde gewählt haben. Es ist von großem Werte, wenn der Autor seines Uebersetzers gewiß ist, und ganz ohne Frage hat man Herrn Adam allen Beifall zu gewähren. Es ist ein solches Sentiment in seiner Nadel und der Abwechselung derselben, daß der Charakter des zu behandelnden Gegenstandes nirgends vermißt wird, es sei nun in den zartesten Punkten und Strichlein, mit welchen er die Gesichter behandelt, durch die gelinden, womit er die lichten wie die Lokaltinten andeutet, bis zu den starken und stärkern, womit er Schatten und mehr oder minder dunkle Lokalfarben auszudrücken weiß; wie er denn auch auf eine gleichsam zauberische Weise die verschiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeutet und so einen jeden, der Auge und Sinn für solche Hieroglyphen gebildet hat, vollkommen befriedigen muß.

Wir stimmen daher völlig in die Ueberzeugung ein, daß es wohlgethan war, diese geistreich skizzenhafte, obschon genugsam ausführliche Radierungsart dem Steindruck vorzuziehen; nur wünschen wir, daß man beim Abdruck die Platten sorgfältig behandeln möge, damit sämtliche Kunstliebhaber auf eine wünschenswerte Weise befriedigt werden können.

Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken

von

Moritz Rehsch.

Leipzig bei Gerhard Fleischer. 1828.

Wir verwendeten auf dieses Werk gern mehrere Seiten, wenn sie uns gegönnt wären; da wir aber doch nur loben könnten und das Werk selbst den Meister am besten lobt, so wollen wir nur den Wunsch äußern, daß die Vorsteher aller Lesegesellschaften, sie mögen sein, von welcher Art sie wollen, dieses Werk anschaffen, wodurch sie ihre Mitglieder gewiß sämtlich verbinden werden, indem diese, nebst einem einsichtigen Vorworte, die Hauptstellen im Original und in zwei andern Sprachen mitgeteilt erhalten.

Die Hauptstellen sagen wir, weil der Künstler den Geist gehabt hat, die ganze Folge eines Stücks in allen bedeutenden Einzelheiten uns nach und nach anzuführen und so raschen Ganges das Ganze an uns vorbeizuleiten.

Hier aber müssen wir schließen, um nicht hingerissen zu werden, umständlich aufzuführen, wie charakteristisch und anmutig, mit Geschmack und Glück, sinn- und kunstgemäß der Künstler verfahren, um ein Stück wie Hamlet, das denn doch, man mag sagen, was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet, in lebendigen und reizenden Bildern und erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmutig vorzuführen.

Glasmalerei.

Zu Köln am Rheine befand sich eine sehr ansehnliche Sammlung gemalter Fenster und einzelner Scheiben, welche am 3. Juni des vergangenen Jahres verauktioniert werden sollte. Ihr weiteres Schicksal, und ob sie partieweis beisammen geblieben oder sich gänzlich zerstreute, ist uns unbekannt. Hier soll auch vornehmlich von dem auf 36 Seiten in Quarto gedruckten Katalog die Rede sein, welcher in seiner Art für musterhaft gelten kann. Der Verfasser sondert die Fenster und einzelnen Scheiben der Sammlung in fünf ver-

schiedene Abteilungen und nimmt für jede Abteilung eine besondere Epoche der Glasmalerei an, von deren Unterschied und Eigentümlichkeiten er mit Sachkenntnis und Kunstverstand kurze Erläuterungen gibt. Die ganze Sammlung bestund aus 247 Nummern, und das Verzeichniß gibt genaue Nachricht von dem, was jede darstellt, wie sie ausgeführt sei, über die Zeiten, denen sie angehören, über die Beschädigungen, die Gestalt und Größe einer jeden. Für die Geschichte der Glasmalerei wird dieses Verzeichniß einen bleibenden Wert behalten.

Mit den so fleißig als schön nachgebildeten bunten Gläsfenstern hat Herr Müller den Kunstfreunden ein angenehmes Geschenk gemacht und kann ihres Dankes gewiß sein; es ist ein löbliches Trachten, dergleichen vergängliche, mannigfaltigen Zufällen ausgesetzte Denkmale, durch vervielfältigte Nachbildung gesichert, der Zukunft aufzubewahren. Sie sind in doppelter Beziehung schätzbar, einmal in geschichtlicher, da sie Bildnisse andenkenswürdiger Personen, auch Wappenschilder vormalis blühender Familien enthalten; sodann hat nicht selten auch die Kunst sich an dergleichen gemalten Fenstern auf eine sehr ehrenwerte Weise gezeigt und mitunter sogar Vortreffliches geleistet.

Charon,

Neugriechisches Gedicht, bildenden Künstlern als Preisaufgabe vorgelegt. 1825.

Die Bergeshöhn warum so schwarz?
 Woher die Wolkenwoge?
 Ist es der Sturm, der droben kämpft,
 Der Regen, Gipfel peitschend?
 Nicht ist's der Sturm, der droben kämpft,
 Nicht Regen, Gipfel peitschend:
 Nein, Charon ist's, er saust einher,
 Entführet die Verblichenen;
 Die Jungen treibt er vor sich hin,
 Schleppt hinter sich die Alten;
 Die Jüngsten aber, Säuglinge,
 In Reih' gehängt am Sattel.

Da riefen ihm die Greise zu,
 Die Jünglinge, sie knieten:
 „O Charon, halt! halt am Geheg'
 Halt an beim kühlen Brunnen!
 Die Alten da erquicken sich,
 Die Jugend schleudert Steine,
 Die Knaben zart zerstreuen sich
 Und pflücken bunte Blümchen."
 „Nicht am Gehege halt' ich still,
 Ich halte nicht am Brunnen:
 Zu schöpfen kommen Weiber an,
 Erkennen ihre Kinder,
 Die Männer auch erkennen sie;
 Das Trennen wird unmöglich.'

So oft ich dies Gedicht vorlas, ereignete sich, was vorauszu-
 sehen war: es that eine außerordentliche Wirkung; alle Seelen-,
 Geist- und Gemütskräfte waren aufgeregt, besonders aber die Ein-
 bildungskraft: denn niemand war, der es nicht gemalt zu sehen ver-
 langt hätte, und ich ertappte mich selbst über diesem Wunsche.

Wenn es nun seltsam scheinen wollte, das Allerflüchtigste, in
 höchster Wildheit vorüber Eilende vor den Augen festhalten zu wollen,
 so erinnerte man sich, daß von jeher die bildende Kunst auch eins
 ihrer schönsten Vorrechte, im gegenwärtigen Momente den vergangenen
 und den künftigen und also ganz eigentlich die Bewegung auszu-
 drücken, niemals aufgegeben habe. Auch im genannten Falle, be-
 hauptete man, sei ein hoher Preis zu erringen, weil nicht leicht eine
 reichere, mannigfaltigere Darstellung zu denken sei: die Jünglinge,
 die sich niederwerfen; das Pferd, das einen Augenblick stutzt und
 sich bäumt, um über sie, wie der Sieger über Besiegte, hinauszus-
 sehen; die Alten, die gerade diese Pause benutzen, um heranzu-
 kommen; der Unerbittliche, Tartar- und Baschkirenähnliche, der sie
 schilt und das Pferd anzutreiben scheint. Die Kinder am Sattel
 wollte man zierlich und natürlich angeschnallt wissen.

Man dachte sich die Bewegung von der Rechten zur Linken,
 und in dem Raume rechts, den die Vorüberstürmenden so eben offen
 lassen, wollte man das Geheg, den Brunnen, wasserholende Frauen,

welche den vorbereitenden Sturm, der in ihren Haaren saust, schreckhaft gewahren, in einer symbolischen Behandlung angedeutet sehen

Wichtig aber schien, daß beinahe sämtliche Freunde diese Vorstellung gern basreliefartig auszuführen und daher auch gezeichnet oder gemalt, Farb in Farb', vor Augen gebracht wünschten; welches bei näherer Erwägung auch für das Schicklichste gehalten ward, indem ja hier von Form und Charakter, keineswegs aber von Farbe die Rede sein konnte, deren die Abgeschickenen ermangeln. Nur die Landschaftsmaler verwahrten ihre Rechte und glaubten sich auch hieran versuchen zu dürfen.

Wir sind nicht mehr im Falle, wie vor zwanzig Jahren, wo eine Zeit lang herkömmlich war, zu Ausarbeitung gewisser Aufgaben formlich und bestimmt einzuladen; aber ganz unterlassen können wir nicht, aufmerksam zu machen auf einen Gegenstand, wo die höheren Kunstforderungen zu leisten sein mochten.

Vorstehendes, im 2. Stück des 4. Bandes von Kunst und Altertum abgedruckt, hatte sich der guten Wirkung zu erfreuen, daß das Stuttgarter Kunstblatt vom 19. Januar 1824 sowohl Gedicht als Nachschrift aufnahm, mit beigefügter Erklärung des Herrn von Cotta, der sich geneigt erwie, ihm zugesandete Zeichnungen dieses Gegenstandes nach Weimar zu befördern, auch die, welche für die beste erkannt würde, dem Künstler zu honorieren und durch Kupferstich vervielfältigen zu lassen.

Einige Zeit darauf erhielten die Weimariſchen Kunstfreunde unmittelbar von einem langstgeprüften Genossen eine kolorierte Del-Stuze, jene sabellaste Erscheinung vorstellend, jedoch mit ausdrücklicher Aeußerung, daß keine Konkurrenz beabsichtigt sei, und man erklärte sich deshalb gegen den werthen Mann vertraulich folgendermaßen: „Das bewundernswürdigste Lied führen Sie uns im belebtesten Bilde vor die Augen; man wird überrascht, so oft man die Tafel aufs neue ansieht, eben wie das erste Mal. Die bald entdeckte Ordnung in der Unruhe fordert sodann unsere Aufmerksamkeit; man entzückt sich gern den Tololeindruck aus einer so wohl überdachten Mannigfaltigkeit und kehrt öfter mit Antheil zu der seltsamen Erscheinung zurück, die uns immer wieder aufsteht und besenndiat.“ Eine solche allgemeine Schilderung des Effekts möge denn auch hier genügen.

Denn nun werden von Stuttgart sechs Zeichnungen verschiedener Künstler eingesendet, welche wir vergleichend gegen einander zu stellen aufgefordert sind, und indem wir in aufsteigender Reihe von ihren Verdiensten Bericht geben, legen wir zugleich dem kunstliebenden Publikum die Gründe vor, die unser schließliches Urtheil bestimmen.

Nr. I.

Zeichnung auf gelb Papier, Federumriß, mit Sepia angetuschet und weiß aufgehöhlt, hoch 13 Zoll, breit 22 $\frac{1}{2}$ Zoll.

Redliches Bestreben äußert sich in dieser Zeichnung überall, der Ausdruck in den Köpfen ist gemüthvoll und abwechselnd; einiges, z. B. die Gruppe, bestehend aus drei jugendlich männlichen Figuren und einem Kinde, welche das Pferd eben niederzuwerfen und über sie wegzusehen scheint, ist glücklich geordnet; eben so die in den Mähnen des Pferdes hängenden Kinder u. a. m. Wir bedauern, daß die ganze Darstellung nicht völlig im Geiste des Gedichtes und mit der dem Künstler zustehenden, ja notwendigen poetischen Freiheit aufgefaßt ist. Es ist nicht der neugriechische Charon oder der Begriff vom Schicksal, nicht der Gewaltige, Strenge, unerbittlich alles Niederwerfende — nach des Gedichtes Worten Einherfahrende — der die Jugend vor sich hertreibt, hinter sich nach die Alten schleppt: hier erscheint der Reitende vielmehr selbst der Angegriffene, er droht mit geballter Faust, verteidigt sich gegen die, so ihn aufhalten wollen, mit einem hoch über dem Haupte geschwungenen Ruder.

Zu dieser Gebärde, zu diesem Attribut ist der Künstler wahrscheinlich durch Erinnerung an den griechischen Fährmann verleitet worden, den man aber nicht mit dem gegenwärtigen wilden, späterer Einbildungskraft angehörigen Reiter vermischen muß, welcher ganz an und für sich und ohne Bezug auf jenen zu denken und darzustellen ist.

Von allen übrigen Zeichnungen jedoch unterscheidet sich gegenwärtige durch den Umstand, daß nichts auf Erscheinung hindeutet, nichts Geisterhaftes oder Gespenstermäßiges darin vorkommt: alles geschieht an der Erde, so zu sagen auf freier Straße. Das Pferd regt sogar Staub auf, und die Weiber, welche zur Seite am Brunnen Wasser schöpfen, nehmen an der Handlung unmittelbaren

Anteil. Dagegen haben die andern fünf konkurrierenden Künstler den Charon und die Figuren um ihn auf Wolken, gleichsam als Erscheinung vorüberziehend, sich gedacht, und auch wir sind aus erheblichen Gründen geneigt, solches für angemessener zu halten.

Nr. II.

Große Zeichnung auf grauem Papier, mit der Feder skizziert
Breit 44 Zoll, hoch 31 Zoll

In den Figuren, welche vor dem Reiter her, zum Teil schwebend, entfliehen, und in denen, welche bittend und Liegend ihm folgen, vermisset man wissenschaftliche Zeichnung der nackten Glieder. Störend sind ferner einige nicht recht passend bewegte, gleichsam den Figuren nicht angehörige Hände. Charon sitzt schwach und gebückt auf seinem Pferde, sieht sich mittheilend um; die linke Hand ist nach g, und die rechte hält, ebenfalls ohne alle Bedeutung, den Zügel hoch empor; hingegen ist der Kopf des Pferdes gut g zeichnet und von lebendigem Ausdruck. So finden sich auch einige weibliche Köpfe mit annehmlichen Zügen und zierlichem Haarputz; ebenfalls sind mehrere in gutem Geschmack angelegte Gewänder zu loben.

Luft und Licht, Wolken, dergleichen der landschaftliche Grund, welchen man unter dem Wolkennuge, worauf die Darstellung erscheint, wahrnimmt, lassen vermuten, der Zeichner dieses Stücks leiste mehr Übung im landschaftlichen Fache, als in dem der Figuren, denn die Waldbegend, wo zwischen Fügeln sich ein Pfad hinzieht, im Vordergrund die Wälderlaube, in deren Schatten zwei Figuren ruhen, weidende Schafe u. s. w., sind nicht allein lieblich gedacht, sondern auch mit sicherer Hand ausgeführt. Bestenfalls ist es, daß die Berggipfel, welche über dem Gewölk zum Vorschein kommen, nicht passen oder, besser gesagt, in keinem Zusammenhange stehen mit dem landschaftlichen Grunde unter der Erscheinung — ein Versehen, welches noch zwei andere von den wetteifernden Künstlern ebenfalls begangen haben.

Nr. III.

Zeichnung, eben so wie die vorhergehende mit der Feder skizziert, jedoch auf weißem Papier. 32 Zoll breit, 22 1/2 Zoll hoch.

Ueberruht dieses Werk hinsichtlich auf das Wissenschaftliche in

den Umrissen das vorige nur wenig, so muß man doch dem Künstler bei weitem größere Gewandtheit zugestehen: ihm gelingt der Ausdruck, die Figuren sind glücklich zu Gruppen geordnet, haben alle wohl durchgeführten Charakter, passende Stellungen und sind lebhaft bewegt; von dieser Seite ist ganz besonders ein dem Charon eiligst auf Krücken nachhinkender Alter zu loben. Charon möchte am meisten der Nachsicht bedürfen, theils weil er verhältnismäßig zu den übrigen Figuren etwas gigantischer hätte gehalten werden sollen, theils weil in seiner Gebärde, der Dichtung ganz entgegen, sich Besorgniß, ja Furcht ausdrückt, er möchte die Jünglinge vor ihm überreiten, die Alten hinter ihm möchten nicht nachkommen können. Unter der Wolfenschicht, auf welcher Charon erscheint, sind die Mädchen am Brunnen gar anmutig gedacht; drei andere weibliche Figuren, von denen eine jung, mit lebhafter Bewegung die Erscheinung wahrnimmt, eine Alte sitzend ein Kind hält, dem die dritte einen Apfel darreicht, bilden eine hübsche Gruppe. So verdient auch ein Mann, der vom Feigenbaume Früchte pflückt, wegen der malerischen Stellung und Bekleidung nicht übersehen zu werden.

Die hohen, von Wolken umschwebten Berggipfel, welche oben im Bilde über dem Charon sichtbar sind, haben auch in dieser Zeichnung nicht den erforderlichen Zusammenhang mit dem landschaftlichen Grunde unten im Bilde.

Nr. IV.

Das jetzt folgende Stück ist das kleinste von allen, die eingekendet worden, nur etwa 1 Fuß hoch und 16 Zoll breit, sauber mit der Feder umrissen, kräftig getuscht und weiß aufgehöhht.

Lobenswürdige Sorgfalt und die Hand eines geübten Künstlers sind in allen Theilen zu erkennen. Charon stürmt auf ungebändigtem, zaumlosem Pferde wildbrennend vorüber; vom Sattel herab hängen, vor und hinter ihm, kleine Kinder; eine Gruppe alter Männer, Patriarchen gleichend, zieht er mit Gewalt nach sich an einer sie umschlingenden Binde; eine andere Gruppe, meist zarte Jünglingsgestalten, kommen ihm entgegen, schwebend, gehend und auf die Knie niedersinkend, sie bewundern ehrfurchtsvoll, flehen, beten an. Ein Wolkenstreif dient als Basis, unter welchem hin sich die Land-

schaft aufthut, gräßliche Gehirgogegend; den Weg herauf kommen drei gar niedliche weibliche Figuren, Krüge in den Händen, um überwolten Borne Wasser zu schöpfen. Eine derselben richtet den Blick aufwärts nach dem, was über dem Gewölbe vergeht.

In dieser Zeichnung sind die Figuren viel besser als in den vorigen verstanden; die Glieder haben Wohlgestalt, die Köpfe gemüthlichen sanften Ausdruck, der Faltenschlag ist sehr zierlich, die Anordnung des Ganzen sowohl als der einzelnen Gruppen gut, wenn auch vielleicht zu symmetrisch; Charon vornnehmlich dürfte, wenn ein Werk von so vielen Verdiensten nach aller Strenge sollte beurteilt werden, von zu reichlichem Ausdruck, die Motive überhaupt zu sentimental erscheinen. Wegen die Gruppe der Jünglinge möchte man allerdings auch einwenden, daß sie durch Gestalten, Stellung und Faltenwurf etwas zu auffallend an Raphaels Disputa erinnern.

Nr. V.

Der wackerer Künstler, der diese sehr fleißig braun ausgetuschete, nur hier und da ein wenig mit Weiß aufgehobte Zeichnung, 21 Zoll breit und beinahe 18 Zoll hoch, verfertigt hat, entwickelte darin ein großes ehrenwerthes Talent: die Kenntnisse sind wohl verstanden, die Figuren lahn bewegt, zum Teil von ausgearbeiteten, kräftigen Formen, die Köpfe geistreich; auch fehlt es nicht an schönem Faltenschlag; selbst die im ganzen beachtete Haltung ist zu loben.

Wie aus dunkeln, sich gegen die Erde senkenden Wetterwolken hervor springt Charon, die vordersten Figuren auf diesen Wellen, Jünglinge, stürzen nieder, vom Pferde überspringen, mehrere fliehen, mehrere werden vom grimmigen Reiter mit gedankengener Wuth bedrückt, nach sich schleppt er einen Mann, der, um den Hals geunden, schon halb erstickt, rückwärts niederstürzt und jammernd die Hände über dem Kopfe ringt; alte, wackrige Greise fliehen kniefällig, aus dem düstern Gewolk fahren Missethäter, Augen aufste stürzen nieder, Sonnenstrahlen brechen durch, und unter dem Wolkensaume liegt man im landschaftlichen Grund am Felsborn liebliche Frauengestalten verschieden beschaffen, mehrere derselben schon bestraft nach der Erscheinung, eine, welche raschen Schrittes nach dem Mann hinerschreiet, ist hinsichtlich auf schöne Bewegung und Faltenschlag vorzüglich lobenswerth.

In der Anordnung des Ganzen nimmt man großartige Intention wahr; nur wenige einzelne Glieder stoßen nicht völlig kunstgerecht auf einander, so daß theils scharfe Winkel entstehen und man auf den ersten Blick ungewiß bleibt, welcher Figur ein Arm oder ein Bein eigentlich angehört.

Die große Ausführung jedoch, wodurch der Künstler sein Blatt hervorgehoben, setzt ihn in den Stand, die Köpfe höchst belebt und geistreich darzustellen; wie denn auch Hände und Füße sehr gut gezeichnet, zierlich und mit der größten Sorgfalt vollendet sind. Als schön drapierte Figur nimmt sich vornehmlich unter der Gruppe der stehenden Alten der, welcher ganz zu vorderst kniet, vorteilhaft aus.

In Erwägung der so eben erzählten vielen Verdienste könnte die Frage entstehen, ob dieses Blatt nicht geeignet sei, sich mit dem nächstfolgenden auf eine Linie zu stellen?

Nr. VI.

Dieser Nummer jedoch gebührt nach unserer Ueberzeugung der Preis. Die Zeichnung, 3 Fuß breit, 25 Zoll hoch, ist auf gelblich Papier, Federumriß, braun angetuscht und die Lichter mit dem Pinsel aufgetragen. Herr Leybold, der Erfinder, hat den Gegenstand am glücklichsten erfaßt und künstlerisch, mit bester Einheit des Ganzen, in würdigen und großartigen Formen darzustellen gewußt. Die Behandlung ist leicht und meisterhaft, ohne daß der Ausführung dadurch etwas entzogen wäre; Formen und Gewänder deuten an, daß der Künstler sich den Michel Angelo zum Muster genommen.

Charon, ein gewaltiger, rüstiger Alter, sitzt, an Brust und Körper nackt, auf ungezügelmtem Rosse, welches im schnellsten reißendsten Laufe keuchend dahin eilt; Haar und Bart des Reiters rückwärts getrieben; der flatternde Mantel von sehr gutem Faltenschlage verbirgt und zeigt zum Theil drei kleine Kinder, deren eins an der rechten Seite des Alten ruht, zwei aber von ihm mit der Linken gehalten werden; mit der Rechten ergreift er einen bejahrten Mann bei der linken Hand, welcher, ungern folgend, im Vorüberschweben sich zu retten, nach dem dürren Aste eines Baumsturzes in der wirklichen Landschaft greift, den er doch bald hinter sich lassen wird. Andere Alte schweben, bittend und flehend, dumpf-gleichgültig und kümmerlich-müde, dem vorübereilenden Charon nach.

Auf der entgegengesetzten Seite scheuen und fliehen das daherstürmende Pferd mehrere jugendliche Gestalten verschiedenen Alters und Geschlechtes. Das eilige jüngste Paar, Knabe und Mädchen, so jung und schon gesellig umschlungen, läuft, halb spielend, halb furchtsam, voraus; ein waderer, gefühlvoller Jüngling zeigt, wie um Schonung das Ungetüm anflehend, auf einen jüngern Freund, der ihm ohnmächtig in die Arme fällt, eine weibliche, berbe Gestalt wirft sich dem Pferde entgegen und scheint es beiseite drängen zu wollen. Auf dem vordersten Wolkensaume, mit allen den andern im Vorüber-eilen, bückt sich ein knabenhaftes Mädchen, um von den unten im Vordergrunde reichlich sprossenden Lilien eine zu pflücken. Weiter zur Rechten ein junger Mann, halb gelehnt, halb knieend, deutet mit Gebärde der Ueberredung herunter auf den erquicklich strömenden Brunnen im Winkel des Bildes.

Hier aber glauben wir eine noch zartere Andeutung zu finden. Aus der Tiefe des landschaftlichen Grundes steigen drei junge Frauen mit Krügen, am Brunnen Wasser zu schöpfen. Die größte, vorderste, mit niedergeschlagenen Augen und kummervoller Miene, halten wir für die Witwe des eben genannten jungen Mannes, der also nach unserer Auslegung nicht bloß auf die frische Quelle, sondern auch auf die herankommende Geliebte hindeutet; die zweite ist eine bloß mägdehafte, gleichgültige Gestalt; die dritte richtet erstaut den Blick nach oben, als wenn sie in dem über ihrem Haupte saufenden Sturm etwas Bängliches ahnete.

Alles dies zusammen betrachtet, müssen wir also Herrn Leybold das meiste Kunstverdienst zugestehen. Die Aufgabe ist von ihm am besten gefaßt, die Darstellung am vollständigsten gedacht worden; er hat sich der mannigfaltigsten Motive bedient und keins derselben wiederholt. Angemessen sind die Gliederformen, die Gewänder durchgängig im edlen Stil, Anordnung und Ausdruck löblich.

Licht und Schatten beobachtete der Künstler verständig: er trachtete nicht nach frappantem Effekt, und doch hat seine Zeichnung eine dem Auge wohlgefällige Wirkung; alle Teile sondern sich richtig, ohne Unruhe, ohne Verwirrung aus einander und erscheinen deutlich.

Auch ist zu erwähnen, daß eine bedeutende Größe des Bildes und der darin dicht eingeschlossenen Gestalten eine charakteristisch vorteilhafte Wirkung hervorbringt.

Der landschaftliche Grund läßt sich in betreff der Anlage ebenfalls loben und stimmt vermöge seiner Einfachheit und Großartigkeit mit dem Ernst der Darstellung überein, aber doch begegnet uns auch hier der Umstand, welcher uns oben schon bei Nr. II und III wiederholt Bedenken abnötigte, nämlich daß zwischen den Berggipfeln über der Erscheinung und der Durchsicht mit Ferne unter derselben kein rechter Zusammenhang stattfindet.

Bei diesem Punkte jedoch haben wir der Einrede eines unserer Freunde zu gedenken, welcher sich der Künstler annahm und zu ihrer Rechtfertigung behauptete, da die obere und untere Landschaft durch einen Wolken- und Geisterzug getrennt sei, so dürfe der Künstler wohl, eben als wäre hier eine Fata Morgana im Spiel, die Berggipfel verrücken und sie an einem andern Orte, als ihnen die Natur angewiesen, hervortreten lassen.

An diese hohen, ernstlichen Bemühungen schließt sich, wie ein leichtes, heiteres Nachspiel, ein kleines, in schwarzem Papier artig ausgeschnittenes Bildchen, von einer mit Geschmacl und Kunstfertigkeit begabten Dame. Sie hat den Gegenstand, wie wir beifällig erkennen, als Erscheinung über Wolken dahinziehend gedacht. Charon sitzt auch hier auf einem zügellos rennenden Pferde, die Jungen vor sich hertreibend, die Alten nach sich ziehend. Auf dem Pferde vor und hinter ihm fauern einige Kinder; ein etwas größeres schwebt sogar unter dem Pferde.

Ferner ist sehr glücklich erfunden, daß ein Regenbogen den Wolkenzug zusamt der Erscheinung, gleichsam als Brückenbogen, über den der Weg führt, zu tragen dient, indessen im Raum darunter ein Röhrbrunnen, an dem die Frauen Wasser holen, hervorströmt. Bei ihnen sitzt ein Jäger, welcher nach dem Vorgang aufdeutet; das Nämliche geschieht von einem Knaben, indes ein anderer einem sitzenden alten Mann den Krug zum Trunke reicht.

Die Figuren dieses Kunstwerks sind alle lebhaft bewegt, größtentheils von anmutiger Gebärde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet. Ferner gebührt der Anordnung des Ganzen alles Lob; denn der Raum ist sehr wohl ausgefüllt, keine Stelle überladen und keine leer. Es versteht sich, daß ein Werk dieser Art engver-

beschränkte Gruppen nicht erlaubt, sondern alle Figuren der Deutlichkeit wegen bis auf wenige Berührung von einander abgefordert zu halten sind

Indem wir nun diese Betrachtungen den Kunstfreunden zu geneigter Prüfung übergeben, enthalten wir uns nicht, auszusprechen, wie viel Vergnügen uns die Behandlung einer so bedeutenden Aufgabe verschafft, und zwar auch durch Erinnerung an vergangene Zeiten: denn es sind eben zwanzig Jahre, daß wir die fünfte und letzte Ausstellung in Weimar vorbereitet und eine bis dahin fortgesetzte Zusammenkunft mit deutschen Künstlern abschlossen. Was sich seit jener Zeit erhalten und entwickelt, davon gibt gegenwärtige Konkurrenz ein günstiges Zeugnis. Möchten leblich strebende Künstler von Zeit zu Zeit Gelegenheit finden, die Mängel ihrer stillen Bemühungen dem ganzen deutschen Publikum vor Augen zu bringen!

Bahns Ornamente und Gemälde

aus

Pompeji, Herculaneum und Stabia.

1830.

Es muß schon voraussetzen darf, daß gebildete Leser, welche Gegenwärtiges zur Hand nehmen, mit demjenigen gemischt bekannt sind, was uns eigentlich die oben benannten, nach langen Jahren wieder aufgefundenen Städte in so hohem Grade merkwürdig macht, auch schon beinahe ein ganzes Jahrhundert den Anteil der Mitlebenden erreicht und erhält, so sei doch besonders von einer der dreien, von Pompeji, deren Stümpfen eigentlich dem hier anzusehenden Werke den Gehalt geliefert, einiges zum voraus gesprochen.

Pompeji war in dem südöstlichen Winkel des Meerbusens gelegen, welcher von Bajä bis Sorrent das Tyrrhenische Meer in einem unregelmäßigen Halbkreise einschließt, in einer so reinenden Gegend, daß weder der mit Asche und Schacken bedeckte Boden, noch die

Nachbarschaft eines gefährlichen Berges von einer dortigen Ansiedelung abmahnen konnte. Die Umgebung genoß aller Vorteile des glücklichen Kampaniens, und die Bewohner, durch überströmende Fruchtbarkeit angelockt und festgehalten, zogen noch von der Nähe des Meers die größten Vorteile, indem die geographische Lage der Stadt überhaupt sich zu einem bedeutenden Handelsplatz eignete.

Wir sind in der neuern Zeit mit dem Umfange ihrer Ringmauern bekannt geworden und konnten nachfolgende Vergleichung anstellen.

Im ersten Abschnitte der Wanderungen Gros durch Pompeji (Wien 1825) ist der Quadratinhalt der Stadt und der ausgegrabenen Stellen, nach Pariser Klaftern gemessen, angegeben. Unter diesen Pariser Klaftern sind wahrscheinlich die Pariser Toisen zu verstehen; denn die Pariser Toise ist ein Maß von sechs Schuhen, wie die Wiener Klaftern. Nach diesem Abschnitte beträgt nun der Flächeninhalt des ausgegrabenen Theils der Vorstadt mit der Gräberstraße 3147 Wiener Quadratklaster; der Umfang der Stadt 1621½ W. laufende Kl.; der Flächeninhalt der Stadt 171,114 W. D.Kl.; der Flächeninhalt der ausgegrabenen Teile der Stadt 32,938 W. D.Kl.; die Stadt mißt vom Amphitheater bis zum entgegengesetzten Teile 884 W. laufende Kl.; dieselbe mißt vom Theater bis zur entgegengesetzten Seite 380 W. laufende Kl.

Wenn man von der Wiener Altstadt den Paradeplatz, den kaiserlichen Hofgarten und den Garten fürs Publikum, welche an der einen Seite der Stadtmauer neben einander liegen, abzieht, so ist dieselbe noch einmal so groß als Pompeji; denn dieser Teil der Stadt hält 307,500 W. D.Kl. Nimmt man hievon die Hälfte, so ist dieselbe 168,750 Kl., welcher Flächenraum um 2368 W. D.Kl. kleiner als der Flächenraum von Pompeji ist. Diese 2368 Kl. machen aber ungefähr den 72sten Teil des Flächenraums von Pompeji aus, sind also, wenn nicht eine zu große Genauigkeit gefordert wird, außer acht zu lassen.

Der Teil der Vorstadt zwischen der Alsergasse und der Kaiserstraße hält 162,855 W. D.Kl., ist also um 8259 D.Kl. kleiner als Pompeji. Diese 8259 D.Kl. machen aber ungefähr den 21sten Teil des Flächeninhaltes von Pompeji aus, sind also gleichfalls kaum Beachtenswert.

Eben so ist der Raum zwischen der Donau, der Augartenstraße

und der Ladorstraße etwas zu klein, wenn man bloß das Quartier, so weit die Häuser stehen, mißt, und etwas zu groß, wenn man die Grenze an dem Ufer der Donau nimmt. Ersterer Flächenraum enthält 161,950 Q. Kl. und letzterer 189,700 Q. Kl.

Die Stadt mochte nach damaliger Weise fest genug sein, wovon die nunmehr ausgegrabenen Mauern, Thore und Thürme ein Zeugnis geben; ihre bürgerlichen Angelegenheiten mochten in guter Ordnung sein, wie denn die mittleren für sich bestehenden Städte nach einfacher Verfassung sich gar wohl regieren konnten.

Aber auch an nachbarlichen Freundlichkeiten konnte es ihnen nicht fehlen: mit den nahen Bergbewohnern, den Noerern, kamen sie in Streit; einer so kräftig überwiegenden Nation vermochten sie nicht zu widerstehen, sie riefen Rom um Hülfe an, und da sie hierdurch ihr Dasein betaupteten, blieben sie mit jenem sich immer vergrößernden Staate meist in ununterbrochenem Verhältnisse, wahrscheinlich dem einer Bundesstadt, die ihre eigene Verfassung behielt und niemals nach der Ehre gieng, durch Erlangung d. o. Bürgerrechts in jenen größern Staatskreis verschlungen zu werden.

Als zum Jahre Roms 816 meldet die Geschichte nemiges und nur ein Vorübergehen von dieser Stadt; jetzt aber ereignete sich ein gewaltfames Erdbeben, welches große Verwüstung mag angerichtet haben. Nun finden wir sie aber bei den gegenwärtigen Ausgrabungen wieder hergestellt, die Häuser planmäßig geregelt, öffentliche und Privatgebäude in gutem Zustande. Wir dürfen daher vermuten, daß dieser Ort, dem es an Hülfsmitteln nicht fehlte, alsbald nach großem Unglück sich werde gefast und mit lebhafter Thätigkeit wieder erneuert haben. Hierzu hatte man sechs, zehn Jahre Zeit, und wir glauben auf diese Weise die große Uebereinstimmung erklären zu können, wie die Gebäude bei all ihrer Verschiedenheit in einem Sinn errichtet und in einem Geschmack, man darf wohl sagen, modisch verziert seien. Die Verzierungen der Wände sind wie aus einem Geiste entsprungen und aus demselben Topfe gemalt. Wir werden jene Annahme noch wahrscheinlicher finden, wenn wir bedenken, welche Masse von Künstlern in dem römischen Reiche sich während des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung mag verbreitet haben, dergestalt, daß ganze Kolonnen, Jüge, Schwärme, Völlen, wie man es nennen will, von Künstlern und Handwerkern

da heranzuziehen waren, wo man ihrer bedurfte. Denke man an die Scharen von Maurern und Steinmetzen, welche sich in dem mittleren Europa zu jener Zeit hin und her bewegten, als eine ernstreligiöse Denkweise sich über die christliche Kirche verbreitet hatte.

So viel möge zu einiger Einleitung für diesmal genug sein, um die durchgängige Uebereinstimmung der sowohl früher als auch nunmehr durch die Zahnschen Tafeln mitgetheilten Wandverzierungen ihrem Ursprunge gemäß zu beurteilen.

I.

Ansichten und Uebersichten der ausgegrabenen Räume, auch wohl mit deren landschaftlichen Umgebung.

Vier Platten.

Alles, was sich auf die Gräberstraße im allgemeinen und auf jedes Grab insbesondere bezieht, erregt unsere Bewunderung. Der Gedanke, jeden Ankömmling erst durch eine Reihe würdiger Erinnerungen an bedeutende Vorfahren durchzuführen, ehe er an das eigentliche Thor gelangt, wo das tägliche Leben noch sein Wesen treibt, aus welchem jene sich entfernt haben, ist ein stattlicher, geisterhebender Gedanke, welcher uns, wie der Ballast das Schiff, in einem glücklichen Gleichgewichte zu halten geeignet ist, wenn das bewegliche Leben, es sei nun stürmisch oder leichtfertig, uns dessen zu berauben droht.

Eine mannigfaltige, größtentheils verdienstliche Architektur erheitert den Blick; und wendet man sich nun gar gegen die reiche Aussicht auf ein fruchttragendes, weinreiches Land bis an das Meer hin, so fehlt nichts, was den Begriff von glücklichen Tagen jener Völkerschaft verdüstern könnte.

Betrachten wir ferner die noch aufstehenden Reste der öffentlichen Plätze und Gebäude, so werden wir, nach unserer gewohnten Schaumweise, die wir breite und grenzenlose Straßen, Plätze, zu Uebung zahlreicher Mannschaft eingerichtet, zu erblicken gewohnt sind, uns nicht genug über die Enge und Beschränktheit solcher Lokalitäten verwundern können. Doch dem Unterrichteten wird sogleich das römische Forum in die Gedanken kommen, wo bis auf den heutigen Tag noch niemand begreifen kann, wie alle die von den

alten Schriftstellern uns genau bezeichneten Gebäude in solcher Ver-
schränkung haben Platz finden, wie daselbst vor so großen Volks-
massen habe verhandelt werden können.

Es ist aber die Eigenschaft der Imagination, wenn sie sich
ins Ferne und ins Vergangene begibt, daß sie das Unbedingte
fordert, welches dann meist durch die Wirklichkeit unangenehm be-
schränkt wird. Thut ja doch manchem Reisenden die Peterskirche
nicht Genüge; hört man nicht auch bei mancher ungeheuren Natur-
scene die Klage, sie entspreche der Erwartung nicht; und wäre viel-
leicht auch der Mensch wohl deshalb so gebildet, damit er sich in
alles, was ihm die Sinne berührt, zu finden wisse?

So viel man übrigens die noch st. hen gebliebene Architektur
beurtheilen kann, so ist sie zwar nicht in einem strengen, aber doch
sinnigen Stile gedacht und ausgeführt; es erscheint an ihr nichts
Willkürliches, Phantastisches, welches man den verschlossenen Räumen
des Innern scheint vorbehalten zu haben.

II.

Ganze Wände.

Verzehrten Wollen (davon sieben koloriert)

Die Enge und Beschränktheit der meisten Häuser, welche mit
unsern Vorurtheilen von bequemer und statlicher Wohnung nicht wohl
vereinbar ist, führt uns auf ein Volk, welches, durchaus im Freien,
in städtischer Geselligkeit zu leben gewohnt, wenn es nach Hause
zurückkehren genötigt war, sich auch daselbst einer heiter gebildeten
Umgebung gewärtigte.

Die vielen hier mitgetheilten kolorierten Zeichnungen ganzer
Wände schließen sich dem in dieser Art schon Bekannten als eine
bedenkende und belehrende Weise glücklich an. Was uns bisher
vielleicht irre machte, erscheint hier wieder. Die Malerei produziert
phantastische, unmögliche Architekturversuche, an deren Verstand
wir den antiken Geist, der selbst in der arkadischen Baukunst walltet,
nicht wiedererkennen. Helfen wir uns mit der Vorstellung, man
habe nur eigentlich ein leichtes Sparren- und Rattenwerk anzuordnen
wollen, woran sich eine nachherige Verzierung, als Draperie oder
als sonstiger willkürlicher Auszug, humoristisch anschließen sollte.

Hiebei kommt uns denn Vitruv im siebenten Buche in dessen fünftem Kapitel entgegen und setzt uns in den Stand, mit Klarheit hierüber zu denken. Er, als ein echter Realist, der Malerei nur die Nachbildung wirklicher Gegenstände vergönnd, tadelte diese der Einbildungskraft sich hingebenden Gebilde; doch verschafft er uns Gelegenheit, in die Veranlassung dieser neueren Leichtfertigkeiten hineinzusehen.

Im höheren Altertume schmückte man nur öffentliche Gebäude durch malerische Darstellungen; man wählte das Würdigste, die mannigfaltigsten Heldengestalten, wie uns die Lesche des Polygnot deren eine Menge vorführt. Freilich waren die vorzüglichsten Menschenmaler nicht immer so bei der Hand, oder auch lieber mit beweglichen Tafeln beschäftigt: und so wurden nachher wohl auch an öffentlicher Stelle Landschaften angebracht, Häfen, Vorgebirge, Gestade, Tempel, Haine, Gebirge, Hirten und Herden. Wie sich aber nach und nach die Malerei in das Innere der Gebäude zog und engere Zimmer zu verzieren aufgefordert wurde, so mußte man diese Malereien, welche Menschen in ihrer natürlichen Größe vorstellten, sowohl in der Gegenwart lästig als ihre Verfertigung zu kostbar, ja unmöglich gefunden haben.

Daher denn jene mannigfaltigen phantastischen Malereien, wo ein jeder Künstler, was es auch war, das er vermochte, willkommen und anwendbar erschien. Daher denn jenes Rohrwerk von schwächtigen Säulchen, lattenartigen Pföstchen, jene geschwörkelten Giebel, und was sich sonst von abenteuerlichem Blumenwesen, Schlingranken, wiederkehrenden seltsamen Auswüchsen daraus entwickeln, was für Ungeheuer zuletzt daraus hervortreten mochten.

Dessen ungeachtet aber fehlt es solchen Zimmern nicht an Einheit, wie es die kolorierten Blätter unserer Sammlung unwidersprechlich vor Augen stellen. Ein großes Wandfeld ward mit einer Farbe rein angestrichen, da es denn von dem Hausherrn abhing, in wiefern er hiezu ein kostbares Material anwenden und dadurch sich auszeichnen wollte; welches denn auch dem Maler jederzeit geliefert wurde.

Nun mochten sich auch wohl fertige Künstler finden, welche eine leichte Figur auf eine solche einfärbige Wand in die Mitte zeichneten, vielleicht kalkierten und alsdann mit technischer Fertigkeit ausmalten.

Um nun auch den höheren Kunstsinne zu befriedigen, so hatte man schon, und wahrscheinlich in besondern Werkstätten, sich auf die Fertigung kleinerer Bilder gelegt, die auf getünchte Kalktafeln gemalt, in die weite getünchte Wand eingelassen und, durch ein geschicktes Zustrichen, mit derselben völlig ins Gleiche gebracht werden konnten.

Und so verdient keineswegs diese Neuerung den harten Tadel des strengen, nur Nachbildung wirklicher und möglicher Gegenstände fordernden ernstesten Baumeisters. Man kann einen Geschmack, der sich ausbreitet, nicht durch irgend ein Ausschließen verengen; es kommt hier auf die Fähigkeit und Fertigkeit des Künstlers, auf die Möglichkeit an, einen solchen zur gegebenen Arbeit anzuloden; und da wird man denn bald finden, daß selbst Prunkzimmer nur als Einfassung eines Juwels angesehen werden können, wenn ein Meisterwerk der Malerei auf samtenen und seidenen Tapeten uns vor Augen gebracht wird.

III.

Ganze Decken.

Wier Platten (sämtlich gefärbt).

Deren mögen wohl so wenige gegeben werden, weil die Dächer eingedrückt und die Decken daher zerstört worden. Diese mitgetheilten aber sind merkwürdig: zwei derselben sind an Zeichnung und Farbe ernsthafter, wie sich es wohl zu dem Charakter der Zimmer gefügt haben mag; zwei aber in dem leichtesten, heitersten Sinne, als wenn man über sich nur Latten und Zweige sehen möchte, wodurch die Luft strich, die Vögel hin und wider flatterten und woran allenfalls die leichtesten Kränze aufzuhängen wären.

IV.

Einzelne, gepaarte und sonst neben einander gestellte Figuren.

Dreiunddreißig Platten.

Diese sind sämtlich in der Mitte von farbigen Wandflächen, Körper und Gewänder kunstmäßig koloriert, zu denken.

Man hat wohl die Frage aufgeworfen, ob man schwebende

Figuren abbilden könne und dürfe? Hier nun scheint sie glücklich beantwortet. Wie der menschliche Körper in vertikaler Stellung sich als stehenden erweist, so ist eine gelinde Senkung in die Diagonale schon hinreichend, die Figur als schwebend darzustellen; eine hiebei entwickelte, der Bewegung gemäße Zierlichkeit der Glieder vollendet die Illusion.

Sogar dergleichen schwebende, fliegende Figuren tragen hier noch andere auf dem Rücken, ohne daß sie eigentlich belastet scheinen; und wir machen dabei die Bemerkung, daß wir, bei Darstellung des Graziösen, den Boden niemals vermissen, wie uns alles Geistige der Wirklichkeit entsagen läßt.

So dankenswert es nun auch ist, daß uns hier so viele angenehme Bilder überliefert werden, die man mit Bequemlichkeit nur auf die Wand durchzeichnen und mit Geschmaç kolorieren dürfte, um sie wieder schicklich anwendbar zu machen, so erinnere sich doch nur der Künstler, daß er mit der Masse der Bevölkerung großer Städte gerade diesem echt lebendigen antiken Kunstsinne immerfort schon treu bleibt. Wen ergötzt nicht der Anblick großer theatralischer Ballette? wer trägt sein Geld nicht Seiltänzern, Luftspringern und Kunstreitern zu? und was reizt uns, diese flüchtigen Erscheinungen immer wiederholt zu verlangen, als das anmutig vorübergehende Lebendige, welches die Alten an ihren Wänden festzuhalten trachteten?

Hierin hat der bildende Künstler unserer Tage Gelegenheit genug, sich zu üben: er suche die augenblicklichen Bewegungen aufzufassen, das Verschwindende festzuhalten, ein Vorhergehendes und Nachfolgendes simultan vorzustellen, und er wird schwebende Figuren vor die Augen bringen, bei denen man weder nach Fußboden, so wenig als nach Seil, Draht und Pferd, fragt. Doch was das letzte betrifft, dieses edle Geschöpf muß auch in unsern Bildkreis herangezogen werden. Durchdringe sich der Künstler von den geistreichen Gebilden, welche die Alten so meisterhaft im Centaurengeschlechte darstellten. Die Pferde machen ein zweites Volk im Kriegs- und Friedenswesen aus; Reitbahn, Wettrennen und Reven geben dem Künstler genugsame Gelegenheit, Kraft, Macht, Zierlichkeit und Behendigkeit dieses Tieres kennen zu lernen; und wenn vorzügliche Bildner den Stallmeister und Kavalleristen zu befriedigen suchen, wenigstens in Hauptsachen, wo ihre Forderungen naturgemäß sind,

so ziehe der vollkommene Dekorationsmaler auch dergleichen in sein Fach. Jene allgemeinen Gelegenheiten wird er nicht meiden; dabei aber lasse er alle die einer aufgeregten Schaulust gewidmeten Stunden für seine Zwecke nicht vorüber.

Gedanken wir an dieser Stelle eines vor Jahren gegebenen, hieher deutenden glücklichen Beispiels, der geistreich aufgefakten anmutigen Verwundungen der Paganos, zu denen sich das ernste Talent des Herrn Direktor Schadow seiner Zeit angeregt fühlte, deren manche sich, als Wandgemälde im antiken Sinne behandelt, recht gut ausnehmen wurden. Lasse man den Tänzern und andern, durch bewegte Gegenwart uns erfreuenden Personen ihre technisch herkömmlichen, mitunter dem Auge und sittlichen Gefühle widerwartigen Stellungen, lasse und fixiere man das, was lobenswürdig und musterhaft an ihnen ist, so kommt auch wohl hier eine Kunst der andern zu gute, und sie fügen sich wechselseitig in einander, um uns das durchaus Wünschenswerte vor Augen zu bringen.

V.

Vollständige Bilder.

Sieben Platten

Es ist allgemein bekannt und jedem Gebildeten höchst schätzenswert, was gründliche Sprachforscher seit so langer Zeit zur Kenntnis des Alterthums beigetragen; es ist jedoch nicht zu leugnen, daß gar vieles im Dunkel blieb, was in der neuern Zeit enthüllt worden ist, seit die Gelehrten sich auch um eine nähere Kunstkennntnis bemüht, wodurch uns nicht allein manche Stelle des Minus in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, sondern auch nach allen Seiten hin anderes der überlieferten Schriftsteller klar geworden ist.

Wer unterrichtet sein will, wie wunderbar man in der Hälfte des siebzehnten Jahrhundert's sich jene rhetorisch beschriebenen Bilder vorgestellt hat, welche uns durch die Philostrate überliefert worden, der setze die französische Uebersetzung dieser Autoren nach, welche von Arthur Thomas Sieur d'Embry mit schätzenswerten Notizen, jedoch mit den unglücklichsten Kupferstichen versehen, man findet seine Einbildungskraft widerwärtig ergriffen und weit von dem Ufer antiker Einfachheit, Klarheit und Eigentümlichkeit

verschlagen. Auch in dem achtzehnten Jahrhunderte sind die Versuche des Grafen Caylus meistens mißraten zu nennen; ja, wenn wir uns in der neuern Zeit berechtigt finden, jene in dem Philostratischen Werke freilich mehr besprochenen als beschriebenen Bilder als damals wirklich vorhandene zuzugeben, so sind wir solches Urtheil den Herkulanischen und Pompejischen Entdeckungen schuldig, und sowohl die Weimarischen Kunstfreunde als die in diesem Fache eifrig gebildeten Gebrüder Riepenhausen werden gern gestehen, daß, wenn ihnen etwas über die Polygnotische Lesche in Worten oder bildlichen Darstellungen zu äußern gelungen ist, solches eigentlich erst in gedachten ausgegrabenen antiken Bildern Grund und Zuverlässigkeit gefunden habe.

Auch die vom Referenten in Kunst und Altertum, Bd. II, Heft I, S. 27, vorgetragenen Studien über die Philostratischen Bilder, wodurch er das Wirkliche vom Rhetorischen zu sondern getrachtet hat, sind nicht ohne die genaueste und wiederholteste Anschauung der neu aufgefundenen Bilder unternommen worden.

Hierüber etwas Allgemeines mitzuteilen, welches ausführlich geschehen mußte, um nicht verwegen zu scheinen, gehörte ein weit größerer als der hier gegönnte Raum. So viel aber sei kürzlich ausgesprochen. Die alte Malerei, von der Bildhauerkunst herkommend, ist in einzelnen Figuren höchst glücklich; zwei, gepaart und verschlungen, gelingen ihr aufs beste; eine dritte hinzukommende gibt schon mehr Anlaß zu Nebeneinanderstellung als zu Vereinigung; mehrere zusammen darzustellen, glückt diesen Künstlern auf unsere Weise nicht; da sie aber doch das innige Gefühl haben, daß ein jeder beschränkte Raum ganz eigentlich durch die dargestellten Figuren verziert sein müsse, so kommt, besonders bei größern Bildern, eine gewisse Symmetrie zum Vorschein, welche, bedingter oder freier beobachtet, dem Auge jederzeit wohl thut.

Dies so eben Gesagte entschuldige man damit, daß ich mir Gelegenheit wünschte, vom Hauptzweck der im Raum bedingten Malerei, den ich nicht anders als durch „ort- und zweckgemäße Verzierung des Raumes“ in kurzem auszusprechen mußte, vom Altertum herauf bis in die neuesten Zeiten ausführlich vorzulegen.

VI.

Einzelu verteilte malerische Zieraten.

Dreizehn Platten

Haben wir oben dieser Art, die Rände zu beleben, alle Freiheit gegönnt, so werden wir uns wegen des Einzelnen nunmehr nicht formalisieren. War vieles der künstlerischen Willkür Angeeignete wird aus dem Pflanzenreiche entnommen sein. So erblicken wir Rankelaber, die, gleichsam von Knoten zu Knoten, mit verschieden gebildeten Blättern besetzt, uns eine mögliche Vegetation vorspiegeln. Auch die mannigfaltigst umgebildeten gewundenen Blätter und Ranken deuten unmittelbar dahin, endigen sich nun aber manchmal, statt abschließender Blumen und Fruchtentwicklungen, mit bekannten oder unbekannten Thieren; springt ein Pferd, ein Löwe, ein Tiger aus der Blättervolute heraus, so ist es ein Zeugnis, daß der Tiermaler, in der allgemeinen Verzierungsgilde eingeschlossen, seine Fertigkeiten wolke sehen lassen.

Wie denn überhaupt, sollte je dergleichen wieder unternommen werden, nur eine reiche Gesellschaft von Talenten, geleitet von einem übereinstimmenden Geschmacke, das Geseh, ist glücklich vollenden könnte. Sie mußten genaturt sein, sich einander zu subordinieren, so daß jeder seinen Platz geistreich, einzunehmen bereit war.

Ist doch zu unsern Zeiten in der Villa Borghese ein höchst merkwürdiges Beispiel hievon gegeben worden, wo in den Arabesken des großen Saales das Blättergeranke, Stengel und Baumgeschnörkel von geschnitten, in diesem Fache geübten römischen Künstlern, die Tiergestalten vom Tiermaler Peters und, wie man sagt, einige kleine, mit in den Arabeskenzieraten angebrachte Bilder von Hamilton herrühren.

Bei solchen Willkürlichkeiten jedoch ist wohl zu merken, daß eine gemalte phantastische Metamorphose immer geistreicher, anmutiger und zugleich möglicher sich darstelle, je mehr sie sich den geschlichen Umbildungen der Natur, die uns seit geraumer Zeit immer bekannter geworden sind, anzuschließen und sich von daher abzuleiten das Ansehen hat.

Was die phantastischen Bildungen und Umbildungen der menschlichen oder tierischen Gestalt betrifft, so haben wir zu voll-

ständiger Belehrung uns an die Vorgänge der Alten zu wenden und uns dadurch zu begeistern.

VII.

Andere sich auf Architektur näher beziehende malerische Zieraten.

Sie sind häufig in horizontalen Baugliedern und Streifen durch abwechselnde Formen und Farben höchst anmutig auseinander-
gesetzt. Sodann finden sich aber auch wirklich erhabene Bauglieder, Gesimse und dergleichen, durch Farben vermannigfaltigt und erheitert.

Wenn man irgend eine Kunsterscheinung billig beurteilen will, so muß man zuvörderst bedenken, daß die Zeiten nicht gleich sind. Wollte man uns übel nehmen, wenn wir sagen: die Nationen steigen aus der Barbarei in einen hochgebildeten Zustand empor und senken sich später dahin wieder zurück, so wollen wir lieber sagen: sie steigen aus der Kindheit in großer Anstrengung über die mittleren Jahre hinüber und sehnen sich zuletzt wieder nach der Bequemlichkeit ihrer ersten Tage. Da nun die Nationen unsterblich sind, so hängt es von ihnen ab, immer wieder von vorn anzufangen; freilich ist hier manches im Wege Stehende zu überwinden. Verzeihung diesem Allgemeinen! Eigentlich war hier nur zu bemerken, daß die Natur in ihrer Roheit und Kindheit unwiderstehlich nach Farbe dringt, weil sie ihr den Eindruck des Lebens gibt, daß sie denn auch da zu sehen verlangt, wo es nicht hingehört.

Wir sind nun unterrichtet, daß die Metopen der ernstesten sizilischen Gebäude hie und da gefärbt waren und daß man selbst im griechischen Altertume einer gewissen Wirklichkeitsforderung nachzugeben sich nicht enthalten kann. So viel aber möchten wir behaupten, daß der köstliche Stoff des Pentelischen Marmors sowie der ernste Ton eherner Statuen einer höher und zarter gesinnten Menschheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu schätzen und sie dadurch dem inneren Sinne, abgesondert von allen empirischen Reizen, ausschließlich anzueignen.

So mag es denn auch mit der Architektur und dem, was sich sonst anschließt, verhalten haben.

Später aber wird man die Farbe immer wieder hervortreten sehen. Müssen wir ja doch auch schon, um Hell und Dunkel zu erzeugen, einen gewissen Ton zu Hilfe, durch den wir Figuren und Zierraten vom Grunde abzuheben und abzustufen geneigt sind.

So viel sei gesagt, um das Vorliegende, wo nicht zu recht fertig, doch demselben seine eigenthümliche Stelle anzuweisen.

Von Mosaik ist in diesen Heften wenig dargeboten, aber dieses Wenige bestätigt vollkommen die Ausrufe, die wir uns seit langen Jahren von ihr machen konnten. Die Willkür ist hier, bei Fußbodenverzierungen, beschränkter als bei den Wandverzierungen, und es ist, als wenn die Bestimmung eines Werks, „mit Sicherheit betreten zu werden“, den musivischen Bildner zu mehr Gefäßtheit und Ruhe nötigte. Doch ist auch hier die Mannigfaltigkeit unsaglich, in welcher die vorhandenen Mittel angewendet werden, und man möchte die kleinen Steinchen den Tasten des Instruments vergleichen, welche in ihrer Einfachheit vorzuliegen scheinen und kaum eine Ahnung geben, wie, auf die mannigfaltigste Weise verknüpft, der Tonkünstler sie uns zur Empfindung bringen werde.

VIII.

Landschaften.

Wir haben schon oben vernommen, daß in den ältern Zeiten die Wände öffentlicher Gebäude auch wohl mit Landschaften ausgeziert wurden; dagegen war es eine ganz richtige Empfindung, daß man in der Beschränkung von Privathäusern dergleichen nur untergeordnet anzubringen habe. Auch teilt unser Künstler keine im besondern mit, aber die in Farben abgedruckten Wandbilder zeigen uns genugsam die in abgeschlossenen Rahmen gar zierlich dazwischen eingeschalteten landlichen, meist phantastischen Gegenstände. Denn wie konnte auch ein in der herrlichsten Weltumgebung sich befindender und fühlender Pompejaner die Nachbildung irgend einer Aussicht, als der Wirklichkeit entsprechend, an seiner Seite wünschen!

Da jedoch in den Kupfern nach Perikulausischen Entdeckungen eine Anzahl solcher Nachbildungen anzutreffen ist, auch zugleich ein in der Kunstgeschichte interessanter Punkt zur Sprache kommt, so sei es vergönnt, hierbei einen Augenblick zu verweilen.

Die Frage, ob jene Künstler Kenntniß der Perspektive gehabt, beantworte ich mir auf folgende Weise. Sollten solche mit den herrlichsten Sinnen, besonders auch dem des Auges, begabte Künstler, wie so vieles andere, nicht auch haben bemerken können und müssen, daß alle unterhalb meines Auges sich entfernenden Seitenlinien hinauf, dagegen die oberhalb meines Blickes sich entfernenden hinabzumeichen scheinen? Diesem Gewahrwerden sind sie auch im allgemeinen gefolgt.

Da nun ferner, in den ältern Zeiten sowohl als in den neuern bis in das siebzehnte Jahrhundert, jedermann recht viel zu sehen verlangte, so dachte man sich auf einer Höhe, und in sofern mußten alle dergleichen Linien aufwärts gehen, wie es denn auch damit in den ausgegrabenen Bildern gehalten wird, wo aber freilich manches Schwankende, ja Falsche wahrzunehmen ist.

Eben so findet man auch diejenigen Gegenstände, die nur über dem Auge erblickt werden, als in jener Wandarchitektur die Gesimäsen, und was man sich an deren Stelle denken mag, wenn sie sich als entfernend darstellen sollen, durchaus im Sinken gezeichnet, sowie auch das, was unter dem Auge gedacht wird, als Treppen und dergleichen, aufwärts sich richtend vorgestellt.

Wollte man aber diese nach dem Gesetze der reinen subjektiven Perspektivlehre untersuchen, so würde man sie keineswegs zusammenlaufend finden. Was eine scharfe, treue Beobachtung verleihen kann, das besaßen sie; die abstrakte Regel, deren wir uns rühmen und welche nicht durchaus mit dem Geschmacksgefühl übereintrifft, war, mit so manchem andern Späterentdeckten, völlig unbekannt.

Durch alles Vorgesagte, welches freilich noch viel weiter hätte ausgeführt werden sollen, kann man sich überzeugen, daß die vorliegenden Zahnschen Hefte gar mannigfaltigen Nutzen zu stiften geeignet sind. Dem Studium des Altertums überhaupt werden sie förderlich sein, dem Studium der altertümlichen Kunstgeschichte besonders. Ferner werden sie, theils weil die Nachbildungen vieler Gegenstände in der an Ort und Stelle vorhandenen Größe gezeichnet sind, theils weil sie im ganzen Zusammenhange und sogar farbig vorgeführt werden, eher in das praktische Leben eingehen und den Künstler unserer Tage zu Nachbildung und Erfindung aufwecken, auch dem Begriff, wie man am schicklichen Orte sich

eine heitere, geschmackvolle Umgebung schaffen könne und solle, immer mehr zur allgemeinen Reife verhelfen.

Anschließend mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myrons Ruh ausgehend (Kunst und Altertum II, 1, 9), durch Herrn Zahns Gefälligkeit abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des Kindes Telephus, der in Gegenwart seines Heldenvaters und aller schützenden Wald- und Berggötter an der Hinde säugt, zum Abschied verehrte. Von dieser Gruppe, die vielleicht alles übertrifft, was in der Art je geleistet worden, kann man sich Band I, S. 31 der Herculianischen Altertümer einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß, in der Größe des Originals, vollkommen überliefert wird. Die Verschränkung der Glieder eines zarten säugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Tiergebilde einer zierlichen Hinde ist eine kunstreiche Komposition, die man nicht genug bewundern kann.

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit gibt, nicht eines Delbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen sehe. In einem still-engen, doch heiter-mannigfaltigen Thal, unter einem alten Eichbaume, säugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebender Teilnahme.

Auf diese Weise bildet sich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Cyklus dieses anmutigen Zeugnisses ursprünglicher Verwandtschaft und notwendigster Neigung. Vielleicht kommen wir auf diesem Wege am ersten zu dem hohen philosophischen Ziel, das göttlich Belebende im Menschen mit dem tierisch Belebten auf das unschuldigste verbunden gewahr zu werden.

Dr. Jakob Roux über die Farben in technischem Sinne.

(1. Heft 1824. 2. Heft 1828.)

Die Zahnschen kolorierten Nachbildungen der Pompejischen Wandgemälde setzen uns, außer den glücklichen Gedanken, auch noch

durch eine wohlerhaltene Färbung in Erstaunen. Erwägen wir nun, daß jener Farbenschmutz sich durch so manche Jahrhunderte, durch die ungünstigsten Umstände klar und augenfällig erhalten, und finden dagegen Bilder der neuern Zeit, ja der neuesten, geschwärzt, entfärbt, rissig und sich ablösend; treffen wir ferner auch bei Restaurationen dieser Mängel auf gar mancherlei Fehler der ersten Anlage: dann haben wir allerdings den Künstler zu loben, welcher, hierüber forschend und nachdenkend, einen Teil seiner edlen Zeit anwendet.

Wir empfehlen obgenannte Hefte den Künstlern um desto mehr, als man in der neuern Zeit völlig zu vergessen scheint, daß die Kunst auf dem Handwerk ruht und daß man sich aller technischen Erfordernisse erst zu versichern habe, ehe man ein eben so würdiges als dauerndes Kunstwerk hervorzubringen Anstalt macht.

Die Bemühungen des sorgfältigen Verfassers noch höher zu schätzen, sehen wir uns dadurch veranlaßt, daß Palmaroli, der sich durch seine Restauration in Dresden so viel Verdienste erworben, in Rom leider mit Tode abgegangen ist; da denn Uebung und Nachdenken sowohl über ältere Bilder, wie solche allenfalls wieder herzustellen, als über die Art, den neu zu verfertigenden dauernde Kraft und Haltung zu geben, im allgemeinen bestens zu empfehlen steht.

Myrons Kuh.

Myron, ein griechischer Bildner, verfertigte ohngefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen, Procopius im siebenten Jahrhundert zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übrig geblieben, allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja, was noch sonderbar erscheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher eben so wenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer. Man findet sie eintönig, sie stellen nicht dar, sie belehren uns nicht. Sie verwirren viel mehr den Begriff,

den man sich von der verlorenen Gestalt machen möchte, als daß sie ihn bestimmten

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhytmischen Scherzen mehr unter einander zu wetzeln als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sammtlich die große Natürlichkeit desselben anzureißen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig. Denn bis zur Verwechselung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myrons Bestreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet, in einem höheren Sinne verfuhr, beschäftigt war, Athleten, ja sogar den Herkules zu bilden, und gewiß seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte.

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Altertum kein Werk beiläufig worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen wäre; denn diese ist's doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt. Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

Die sammtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Herde schließt sich an sie an, der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er dret sie an; der Adersmann bringt Kummel und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Dienste setzt sich auf ihr Kell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Herde.

Offenbar strebt hier ein Dichter, den andern mit leeren rednerischen Alosteln zu überbieten, und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh bleibt immer im Dunkeln. Man soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, in sofern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sei, fällt jedermann in die Augen; aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der

Weide, nach der Herde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin, und wer weiß nach was allem! Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen?

Niemand wird in der Nähe dieser Ruh oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Herde, den Adersmann, den Dieb oder die Bremse denken. Aber ein Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und zwar das einzige Mögliche und Schickliche, das Kalb. Es war eine säugende Ruh; denn nur in sofern sie säugt, ist es erst eine Ruh, die uns als Herdenbesitzern bloß durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit die Dichter, und vielleicht manche derselben ohne eigne Anschauung, das Kunstwerk zu schmücken glaubten, so sagen mehrere Epigramme ausdrücklich, daß es eine Ruh mit dem Kalbe, eine säugende Ruh gewesen.

Myron formte, Wandrer, die Ruh; das Kalb, sie erblickend,
Nahet lechzend sich ihr, glaubet die Mutter zu sehn.

Armes Kalb, was nahlst du dich mir mit bittendem Blöken?
Milch ins Guter hat mir nicht geschaffen die Kunst.

Wollte man jedoch gegen die Entschiedenheit dieser beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es sei hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Wesen auch nur eine poetische Figur, so erhalten sie doch durch nachstehendes eine unwidersprechliche Bekräftigung:

Vorbei, Hirt, bei der Ruh, und deine Flöte schweige,
Daß ungestört ihr Kalb sie säuge!
Flöte heißt hier offenbar das Horn, morein der Hirte stößt,

um die Herde in Bewegung zu setzen. Er soll in ihrer Nähe nicht duten, damit sie sich nicht rähre; das Kalb ist hier nicht supponiert, sondern wirklich bei ihr und wird für so lebendig angesprochen als sie selbst.

Wenig nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plastische Behwerk von den poetischen abzusondern gewünscht, so haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unserer Absicht, zum Lohne unseres Bemühens uns eine Abbildung aus dem Altertume überliefert worden; sie ist auf den Wangen von Tyrhachiam oft genug wiederholt, in der Hauptsache sich immer gleich. Wir fügen einen Abriss davon hier bei und sehen gern durch geschickte Künstler die flächenübene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dies herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner steht, so darf ich die Vortrefflichkeit der Komposition wohl nicht umständlich herausheben. Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach, wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligtum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingesafst und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbtaueende Stellung, gleich einem Wutenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Ziehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Festigkeit, alles ist in den besten dieser Kopien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken; wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, den Gegensatz des Ähnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und alles, was mit Worten kaum ausgedrückt werden kann, verheißt der bildende Künstler. Wir aber äußern hier ohne Bedanken die Behauptung, daß die Natur der Konzeption, und

nicht die Natürlichkeit der Ausführung, das ganze Altertum entzückt hat.

Das Säugen ist eine tierische Funktion und bei vierfüßigen Tieren von großer Anmut. Das starre, bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche, bewußte Thätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Kontrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verlegt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Akt entspringt das vertraulichste Bild. Wir andern Städtebewohner erblicken seltner die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Akt an Schafen und Lämmern mit Ergözen gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wief' und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß tierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualifizieren, die nur von einer Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf der Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deshalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern so wie zum Basrelief, und gerade dadurch konnte uns Myrons Kuh, auch flach erhoben, so vollkommen überliefert werden.

Von den, wie billig, so sehr gepriesenen Tierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechischen plastischen Künstler gewesen, eine Göttin säugend vorzustellen. Juno, die dem Herkules die Brust reicht, wird dem Poeten verziehen, wegen der ungeheueren Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchstraße durch den versprißten göttlichen Nahrungssaft entstehen läßt. Der bildende Künstler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zugesellen, wäre für diese Majestäten höchst erniedrigend gewesen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höheren Altertum keinen Sohn; Eros, Amor, Cupido selbst erscheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wohl zugesellt, aber nicht so nahe verwandt.

Untergeordnete Wesen, Heromen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienste der Nymphen, der Erzieher zugeteilt sind, mögen adensfalls für einen Knaben Sorge tragend erscheinen, da Jupiter selbst von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Zige genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im Verborgenen genossen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chiron und so mancher andern?

Bildende Künstler jedoch haben ihren großen Sinn und Geschmack am höchsten dadurch bethätigt, daß sie sich der tierischen Handlung des Saugens an Halbmenschen erheut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beispiel jene Centaurenfamilie des Zeirus. Die Centaurin, auf das Grab hingestreckt, gibt der jüngsten Auog.burt ihres Doppelwesens die Milch der Mutterbrust, indessen ein anderes Tierkind sich an den Zitzen der Stute erlabt und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hinten herein zieht. So ist uns auch ein schönes Familienbild von Wassergöttern auf einem geschnittenen Stein übrig geblieben, wahrscheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.

Ein Tritonen Ehepaar zieht geruhig durch die Fluten; ein kleiner Fischknabe schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf, sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen trägt. Annütziger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches Ähnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten belehrt, wie hochst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da, wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da, wo sie mit den Füßen die tierische Erde berührt.

Noch einer Darstellung jedoch können wir nicht geschweigen; es ist die römische Wolfen. Man sehe sie, wo man will, auch in der geringsten Nachbildung, so erregt sie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zahlreichen Leibe dieser wilden Wölfe sich zwei Heldentöchter einer würdigen Nahrung erfreuen und sich das furchterliche Schicksal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastknechten umsieht, der Mensch mit dem wilden Tiere auf das gütlichste in Kontakt kommt, das zerreiende Monstrum sich als Mutter, als Pflegerin darstellt, so kann man wohl von einem solchen

Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künstler zuerst entsprungen sein, der einen solchen Gedanken plastisch am besten zu schätzen mußte?

Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera, — — — — —!

Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschlichen. Hier ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism! Ferner soll nicht das Tierische am Menschen geadelt werden, sondern das Menschliche des Thiers werde hervorgehoben, damit wir uns in höherm Kunstsinne daran ergötzen, wie wir es ja schon, nach einem unwiderstehlichen Naturtrieb, an lebenden Tiergeschöpfen thun, die wir uns so gern zu Gesellen und Dienern erwählen.

Schauen wir nun nochmals auf Myrons Ruh zurück, so bringen wir noch einige Vermutungen nach, die nämlich, daß er eine junge Ruh vorgestellt, welche zum erstenmale gefalbt, ferner daß sie vielleicht unter Lebensgröße gewesen.

Wir wiederholen sodann das oben zuerst Gesagte, daß ein Künstler wie Myron nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung gesucht haben könne, sondern daß er den Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken gewußt. Der Menge, dem Dilettanten, dem Redner, dem Dichter ist zu verzeihen, wenn er das, was im Bilde die höchste absichtliche Kunst ist, nämlich den harmonischen Effekt, welcher Seele und Geist des Beschauers auf einen Punkt konzentriert, als rein natürlich empfindet, weil es sich als höchste Natur mittheilt; aber unverzeihlich wäre es, nur einen Augenblick zu behaupten, daß dem hohen Myron, dem Nachfolger des Phidias, dem Vorfahren des Praxiteles, bei der Vollendung seines Werks das Seelenvolle, die Anmut des Ausdrucks gemangelt habe.

Zum Schlusse sei uns erlaubt, ein paar moderne Epigramme beizubringen, und zwar das erste von Menage, welcher Juno auf diese Ruh eifersüchtig sein läßt, weil sie ihr eine zweite Io vorzubilden scheint. Diesem braven Neueren ist also zuerst beigegangen, daß es im Altertum so viele ideelle Tiergestalten gibt, ja daß sie, bei so vielen Liebeshändeln und Metamorphosen, sehr geeignet sind, das Zusammentreffen von Göttern und Menschen zu vermitteln.

Ein hoher Kunstbegriff, auf den man bei Beurteilung alter Werke wohl zu merken hat:

Als sie das Aehleu erschah, dem ehernes, eiferte Juno,
Myron! sie glaubte fürwahr, Anachus' Tochter zu sehn.

Zulezt aber mögen einige rhythmische Zeilen stehen, die unsere Ansicht gedreht darzustellen geeignet sind.

Du die Herrlichste bist, Admetos' Herden ein Schmach warst,
Selber des Sonnengotts Andern Entsprungene schlast;
Alles reißet zum Staunen auch hin, zum Preise des Künstlers
Doch daß du mitleidlich auch fühlst, es ziehet mich an.

Paris, den 20. November 1812

Anforderung an den modernen Bildhauer.

1817

In der neuen Zeit ist zur Sprache gekommen, wie denn wohl der bildende Künstler, besonders der plastische, dem Ueberwinder zu Ehren, ihn als Sieger, die Feinde als Besiegte darstellen könne, zu Bekleidung der Architektur, allenfalls im Fronton, im Fries oder zu sonstiger Zierde, wie es die Alten häufig gethan? Diese Aufgabe zu lösen, hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit als damals, wo Menschen von höheren Eigenschaften mit rohen tierischen oder mit tierverwandten Geschöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unsern Meistern hinausschauen müssen, gaben solchen Darstellungen gleich durch den Gegensatz der Gestalten ein entschiedenes Interesse. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beschauende erklärt sich schnell für die edlere Gestalt; eben derselbe Fall ist, wenn Herkules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen mit Centauren in Bindel geraten. Zwischen diesen letzten läßt der Künstler die Schale des Siegs hin und wider schwankeu, Ueberwinder und Ueberwundene wechseln ihre Rollen, und immer fühlt man sich geneigt, dem künftigen Feldengeschlecht endlich Triumph zu wünschen. Fast entgegengesetzt wird

daß Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen sich balgen; diese, obgleich derb und kühn, werden doch als die schwächern geachtet, und ein heroisch Frauengeschlecht fordert unser Mitleid, sobald es besiegt, verwundet oder tot erscheint. Ein schöner Gedanke dieser Art, den man als den heitersten sehr hoch zu schätzen hat, bleibt doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener. Wenn jene, als echte Berg- und Hügelwesen, halb reh-, halb bocksartig dem räuberischen Seevolk dergestalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer springen muß und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt, seinem eigenen Elemente auch ferner anzugehören, so kann wohl nichts Geistreicheres gedacht, nichts Anmutigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas schwerfälliger hat römische Kunst die besiegten und gefangenen, faltenreich bekleideten Dacier ihren geharnischten und sonst wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphsäulen untergeordnet; der spätere Polidor aber und seine Zeitgenossen die bürgerlich gespaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weise gegen einander kämpfen lassen. Hannibal Carracci, um die Kragsteine im Saale des Palastes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich rüstige Gestalten, mit Sphingen oder Harpyien im Faustgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten sind — ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunstvorteile aus diesem Gegensatz, der Zuschauer aber, der dieses Motiv zuletzt bloß als mechanisch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemütliches; denn auch Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt sehen.

Aus allem diesem erhellt jene ursprüngliche Schwierigkeit, erst Kämpfende, sodann aber Sieger und Besiegte charakteristisch gegen einander zu stellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die sittliche Teilnahme an beiden nicht gestört werde.

In der neuern Zeit ist ein Kunstwerk, das uns auf solche Art ansprache, schon seltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgestellt zu sehen, ist ein unerträglicher Anblick; der Gegensatz von Gewaltthat und Unschuld spricht sich allzu schreiend aus, eben wie beim Bethlehemitischen Kindermord. Christen, über Türken siegend, nehmen sich schon besser aus, be-

sonders wenn das christliche Militär im Kostum des siebenzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahomedaner gegen alle Sonstgläubigen, ihre Grausamkeit gegen Sklaven unseres Volkes berechtigt, sie zu hassen und zu töten.

Christen gegen Christen, besonders der neuesten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben schöne Kupferstiche, Szenen des amerikanischen Krieges vorstellend; und doch sind sie, mit reinem Wohlgefühl betrachtet, unerträglich. Wohluniformierte, regelmässige, kräftig bewaffnete Truppen, in Schlachtmassen mit einem Haufen zusammengelaufenen Volks, worunter man Priester als Anführer, Kinder als Fahmenträger sieht, können das Auge nicht ergötzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halbnackte Wilde mit im Konflikt, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsanecdote sei, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergang des Tippe Salab kann nur diejenigen ergötzen haben, die an der Plünderung seiner Schätze teilgenommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle mit einander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowohl Gesinnung und Meinung als Gewerbe und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engländer willkommen, der die Wölle verteuert, und aus eben dem Grunde verwehrt ihn der mittelindische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatz, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zu viel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide fast gleich kostumierte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer — damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind — nach eigenem Recht und Vorteil seine Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Teile werden völlig gleich: es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Oedipus und Polynikes mußte immer wiederholt werden, welche bloß durch die Gegenwart der Auren bedeutend werden kann.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vorteile; sie be-
sitzen aus ihrem Altertume charakteristische Helme und Waffen, wo-
durch sie sich auszeichnen können; die mannigfaltigen Nationen
dieses unermesslichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des
Kostüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen
möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber-
und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen
Gegenstand; jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt
immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über
Wasser gehalten.

Blüchers Denkmal.

1817.

Daß Rostock, eine so alte und berühmte Stadt, durch die Groß-
thaten ihres Landsmannes sich frisch belebt und erhoben fühlte, war
ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein so
trefflicher Mann angehört, sich berufen hielten, demselben am Orte
seiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu stiften, war eine von
den ersten Wirkungen eines lang ersehnten Friedens. Die Ver-
sammlung der mecklenburgischen Stände im Dezember 1814 faßte
den einstimmigen Beschluß, die Thaten ihres hochberühmten Land-
mannes auf eine solche Weise zu verehren. Die Sanction der
beiden Großherzoge Königliche Hoheiten erfolgte darauf, sowie die
Zusage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden
sodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die
Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Teil der Kosten. Die
höchstgebildete Erbgroßherzogin Karoline, alles Gute und Schöne
befördernd, nahm lebhaften Anteil an diesem Vorhaben und wünschte,
im Vertrauen auf ihre Vaterstadt, daß die Weimarischen Kunst-
freunde sich bei der Ausführung nicht unthätig verhalten möchten.
Der engere Ausschuß der Ritter- und Landschaft ward beauftragt,
Ideen und Vorschläge zu sammeln; hieraus entstand eine Kon-
kurrenz mehrerer verdienter Künstler: verschiedene Modelle, Zeich-

nungen und Entwürfe wurden eingesendet. Hier aber that sich die Schwierigkeit hervor, woran in den neuesten Zeiten mancher Plan gescheitert ist, wie nämlich die verschiedenen Wünsche so vieler Interessenten zu vereinigen sein mochten. Dieses Hindernis suchte man dadurch zu beseitigen, daß ein landesherrlicher- und ständischerseits genehmigter Vorschlag durch Herrn Kammerharn von Breen an den Herausgeber gegenwärtiger Peste gebracht wurde, wodurch man denselben anforderte, der Beratung in dieser wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Nicht geacht durch ein so unerwartetes Vertrauen, erneuerte derselbe ein früheres Verhältniß mit Herrn Direktor Schadow in Berlin, verschiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte, bei persönlicher Anwesenheit gedachten Herrn Direktors in Weimar, nochmals mit den dortigen Kunstfreunden bedacht und besprochen, sodann aber durch Vermittelung des in dieser Angelegenheit immer thätigen Herrn von Breen die Ausführung höchsten und hohen Orts beschlossen und dem bereitwilligen Künstler übertragen.

Das Piedestal aus vaterländischem Granit wird auf der Schneeriner Schleifmühle, von der so schöne Arbeiten in dem härtesten Stein bekannt sind, auf Kosten Ihrer Königl. Hoheit des Großherzogs bearbeitet. Auf diesen Untersatz, von neun Fuß Höhe, kommt die aus Erz gegossene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu stehen. Er ist abgebildet mit dem linken Fuß vorschreitend, die Hand am Sabel; die rechte führt den Kommandostab. Seine Kleidung kunstgemäß, doch erinnernd an eine in den neuern Zeiten nicht seltene Tracht. Der Hals durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon bei Nachen auf der Brust das Heft bildet. Das entbloßte Haupt läßt eine prächtige Stirn sehen, die höchst günstigen Züge des Gesichts sprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die schlanke Gestalt des Kriegers dem Künstler sehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedestal sind auch schon Zeichnungen und Vorschläge eingereicht, deren nähere Bestimmung noch zu erwarten steht.

Die am Schlusse des Jahres 1815 versammelten Stände bezeugten den 16. Dezember, als den Geburtsdag des Kaisers, ihre dankbare Verehrung nebst der Anzeige des von seinem Vaterlande

ihm zu errichtenden Monumente überreichen zu lassen; die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher im Gefühl, daß die That selbst spreche, ein Denkmal derselben eher ablehnen als begünstigen möchte.

Auszug eines Schreibens.

Berlin, den 29. August 1818.

„Nunmehr kann ich mit Vergnügen und Zufriedenheit vermelden, wie der Guß des größten Stückes von der Kolossalstatue des Fürsten Blücher trefflich geraten ist. Außer dem Kopf ist es die ganze Höhe vom Halse an bis herunter mit der Plinte. Den 21. d. M., abends gegen 6 Uhr, wurde dem Ofen Feuer gegeben und des andern Morgens um 4 Uhr abgestochen. Einhundert und vier Zentner waren eingelegt worden. Der größere Teil hievon diente, dem eigentlich in die Form Einfließenden durch den Druck Dichtigkeit zu geben. Das Metall floß ruhig ein und setzte sich wagerecht in den Windpfeifen oder Lufttröhren. Hieraus war die Andeutung eines gelungenen Gusses abzunehmen. Gestern haben wir den Guß bis unter die Plinte von Form frei gemacht und uns überzeugt, daß von oben bis unten alles dicht und rein ausgefallen. Sonst geschieht bei dergleichen großen Güssen, daß wohl Stellen, gleich dem Bimsstein, porös vorkommen oder, wenn auch dicht, mit fremden Teilchen von Formmasse gemischt sind, welches alles hier nicht der Fall ist.

„Der Guß geschah in der königlichen Kanonengießerei beim Zeughause, und man ist, außer dem guten Glücke, das Gelingen der Bedächtigkeit und Einsicht des französischen Formers und Gießers, so wie der Erfahrung und willigen Teilnahme der königlichen Beamten schuldig, ohne welches Einverständnis man nicht sicher gearbeitet und einen so wichtigen Zweck schwerlich erreicht hätte. Denn das Kupfer hat die sonderbare Eigenschaft, daß man den Augenblick der höchsten Flüssigkeit benutzen muß, welchen, wenn er vorbei ist, man durch das stärkste Feuer nicht wieder zurückbringt, man müßte denn von vorn fast wieder anfangen. Diesen Augenblick zu erkennen, haben unsere Kanonengießer die größte Fertigkeit.

„Ich habe schon gemeldet, daß eine solche Form aus horizontalen Schichten besteht, und wie gut das Metall muß geflossen sein, geht daraus hervor, daß in die dichten Zugen derselben das Metall dünn wie ein Blatt eingebracht ist.

„Um haben wir den Kern heranzuschaffen, welches eine schwierige Arbeit ist, da uns nur drei Oeffnungen zu Gebote stehen, nämlich unten durch die beiden Fußsohlen, inwendig der Plinthe und oben am Hals. Um den Mantel schwebend zu erhalten, sind künstliche Vorrichtungen angebracht, metallene Stäbe nämlich, welche gegenwärtig noch aus dem Gewande hervorstehen und künftig zugleich mit der Oberfläche verarbeitet werden.

„Was jemanden, der in Rußland gichen sah, neu war, ist die hier angewendete geringe Zahl von Blüh- und Luftröhren. Dort sah man vier Statuen in der Grube dergleichen damit umgeben, daß sie einem Hain von Wurzeln gleichen. Man ist in Frankreich davon abgekommen, indem die Luft durch so viele Verästlungen gleichsam abgefangen wird und das Metall hier und da außen bleibt.

„Sehr wichtig ist auch die Methode, wodurch man das Wachs, welches sonst die Dicke des Metalles bestimmte, entbehren kann. Jetzt, wenn über das fertige Modell die Form gemacht und diese wieder abgenommen ist, wird die ganze Oberfläche beschabt, und zwar um so viel, als die Metaldicke künftighin betragen soll. In diesem Zustande gab unsere Statue einen sonderbaren Anblick; die Figur schien sehr lang und dünn und daher außer aller Proportion.“

Von diesem und anderem wird Herr Direktor Schadow dem Publikum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk selbst vor aller Augen steht. Man hofft, daß dieses Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu schauen sein. Die zwei Relieftafeln werden in diesjähriger Ausstellung erscheinen. Die erste stellt vor den Helben, sich vom Sturze mit dem Pferd aufrassend und zu gleicher Zeit den Feind bedrohend, der Venus des Vaterlands schütz ihn mit der Aegide, die zweite zeigt den Helben zu Pferde, widerwärtige dämonische Gestalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht am Verstand der guten Geister.

Folgende Inschriften sind genehmigt:

Dem Fürsten

B l ü c h e r

von Wahlstatt

die Seinen.

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.

Die Externsteine.

1824.

An der südwestlichen Grenze der Grafschaft Lippe zieht sich ein langes, waldiges Gebirg hin, der Lippische Wald, sonst auch der Teutoburger Wald genannt, und zwar in der Richtung von Südost nach Südwest; die Gebirgsart ist bunter Sandstein.

An der nordöstlichen Seite gegen das flache Land zu, in der Nähe der Stadt Horn, am Ausgange eines Thales, stehen, abge sondert vom Gebirg, drei bis vier einzelne senkrecht in die Höhe strebende Felsen; ein Umstand, der bei genannter Gebirgsart nicht selten ist. Ihre ausgezeichnete Merkwürdigkeit erregte von den frühesten Zeiten Ehrfurcht; sie mochten dem heidnischen Gottesdienst gewidmet sein und wurden sodann dem christlichen geweiht. Der kompakte, aber leicht zu bearbeitende Stein gab Gelegenheit, Einsiedeleien und Kapellen auszuhöhlen; die Feinheit des Kornes erlaubte sogar, Bildwerke darin zu arbeiten. An dem ersten und größten dieser Steine ist die Abnahme Christi vom Kreuz, in Lebensgröße, halberhaben, in die Felswand eingemeißelt.

Eine treffliche Nachbildung dieses merkwürdigen Altertums verdanken wir dem Königlich preussischen Hofbildhauer Herrn Rauch, welcher dasselbe im Sommer 1823 gezeichnet, und erwehrt man sich auch nicht des Vermutens, daß ein zarter Hauch der Ausbildung

dem Künstler des neunzehnten Jahrhunderts anachore, so ist doch die Anlage selbst schon bedeutend genug, deren Verdienst einer früheren Epoche nicht abgesprochen werden kann.

Wenn von solchen Altertümern die Rede ist, muß man immer voraussagen und sehen, daß von der christlichen Zeitrechnung an die bildende Kunst, die sich im Nordwesten niemals hervorthat, nur noch im Südosten, wo sie ehemals den höchsten Grad erreicht, sich erhalten, wiewohl nach und nach verschlechtert habe. Der Byzantiner hatte Schulen oder vielmehr Gilden der Malerei, der Mosaik, des Schnitzwerks; auch wurzelten diese und rankten um so fester, als die christliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenschaft, sich an Bildern zu erfreuen und zu erbauen, unablässig forthat und daher dergleichen sinnliche Darstellungen geistiger und heiliger Gegenstände auf einen solchen Grad vermehrte, daß Vernunft und Politik empört sich dagegen zu sträuben anfingen, wodurch denn das größte Unheil entschiedener Spaltungen der morgenländischen Kirche bewirkt ward.

Im Westen war dagegen alle Fähigkeit, irgend eine Gestalt hervorzubringen, wenn sie je dagewesen, völlig verloren. Die eindringenden Völker hatten alles, was in früherer Zeit dahin gewandert sein mochte, weggeschwemmt; eine ode, bildlose Landweite war entstanden; wie man aber, um ein unausweichliches Bedürfnis zu befriedigen, sich überall nach den Mitteln umsah, auch der Künstler sich immer gern dahin begibt, wo man sein bedarf, so konnte es nicht fehlen, daß nach einiger Veruhigung der Welt, bei Ausbreitung des christlichen Glaubens, zu Bestimmung der Einbildungskraft die Bilder im nördlichen Westen gefordert und östliche Künstler dahin gelockt wurden.

Ohne also weitläufiger zu sein, geben wir gerne zu, daß ein monchischer Künstler unter den Schoten der Westlichen, die der erobernde Hof Karls des Großen nach sich zog, dieses Werk konnte verfertigt haben. Solche Techniker, wie noch jetzt unsere Studatoren und Arabeskenmaler, führten Muster mit sich, wonach sie auch deshalb genau arbeiteten, weil die einmal gegebene Gestalt sich zu sicherem andächtigen Behuf immerfort identisch einprägen und so ihre Wahrhaftigkeit bestärken sollte.

Wie dem nun auch sei, so ist das gegenwärtig in Frage stehende

Kunstwerk seiner Art und Zeit nach gut, echt und ein östliches Altertum zu nennen, und da die treffliche Abbildung jedermann im Steindruck zugänglich sein wird, so wenden wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf die gestauchte Form des Kreuzes, die sich der gleichschenkligen des griechischen annähert; sodann aber auf Sonn' und Mond, welche in den obern Winkeln zu beiden Seiten sichtbar sind und in ihren Scheiben zwei Kinder sehen lassen, auf welchen besonders unsere Betrachtung ruht.

Es sind halbe Figuren mit gesenkten Köpfen, vorgestellt, wie sie große herabsinkende Vorhänge halten, als wenn sie damit ihr Angesicht verbergen und ihre Thränen abtrocknen wollten.

Daß dieses aber eine uralte sinnliche Vorstellung der orientalischen Lehre, welche zwei Prinzipien annimmt, gewesen sei, erfahren wir durch Simplicius' Auslegung zu Epiktet, indem derselbe im vierunddreißigsten Abschnitt spottend sagt: „Ihre Erklärung der Sonn- und Mondfinsternisse legt eine zum Erstaunen hohe Gelehrsamkeit an den Tag: denn sie sagen, weil die Uebel, die mit dem Bau der Welt verflochten sind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, so ziehen die Himmelslichter gewisse Vorhänge vor, damit sie an jenem Gewühl nicht den mindesten Teil nehmen, und die Finsternisse seien nichts anders, als dieses Verbergen der Sonne oder des Mondes hinter ihrem Vorhang.“

Nach diesen historischen Grundlagen gehen wir noch etwas weiter und bedenken, daß Simplicius mit mehreren Philosophen aus dem Abendlande um die Zeit des Manes nach Persien wanderte, welcher ein geschickter Maler oder doch mit einem solchen verbündet gewesen zu sein scheint, indem er sein Evangelium mit wirksamen Bildern schmückte und ihm dadurch den besten Eingang verschaffte. Und so wäre es wohl möglich, daß sich diese Vorstellung von dort herschriebe, da ja die Argumente des Simplicius gegen die Lehre von zwei Prinzipien gerichtet sind.

Doch da in solchen historischen Dingen aus strenger Untersuchung immer mehr Ungewißheit erfolgt, so wollen wir uns nicht allzu fest hierauf lehnen, sondern nur andeuten, daß diese Vorstellung des Externsteins einer uralten orientalischen Denkweise gemäß gebildet sei.

Uebrigens hat die Komposition des Bildes wegen Einfalt und

Nadel wühlliche Vorzüge. Ein den Zeichnam herablassender Teilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, der sich durch die Schwere des Mannes umboq, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Der Aufnehmende ist anständig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingestellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angebrückt wird - ein schönes, würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends wiedergefunden haben, ob es gleich der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt. In späteren Vorstellungen erscheint sie dagegen heftig in Schmerz ausbrechend, sodann in dem Schoß ihrer Frauen ohnmächtig liegend, bis sie zuletzt, bei Daniel von Volterra, rücklings quer hingestreckt, unwürdig auf dem Boden gesehen wird.

Aus einer solchen das Bild durchschneidenden horizontalen Lage der Mutter jedoch haben sich die Künstler wahrscheinlich deshalb nicht wieder herausgefunden, weil eine solche Linie, als Kontrast des schroff in die Höhe stehenden Kreuzes, unerläßlich scheint.

Daß eine Spur des Manichäismus durch das Ganze gehe, möchte sich auch noch durch den Umstand bekräftigen, daß, wenn Gott der Vater sich über dem Kreuze mit der Siegesfahne zeigt, in einer Höhle unter dem Boden ein paar hart gegen einander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen, als dem bösen Prinzip, umschlungen sind, welche, da die beiden Hauptweltmächte emander das Gleichgewicht halten, durch das obere große Opfer laun zu retten sein möchten.

Und nun vergessen wir nicht anzuführen, daß in d'Agincourts Werk: *Histoire des Arts par les Monuments*, und zwar auf dessen 163. Tafel, eine ähnliche Vorstellung vorhanden ist, wo auf einem Gemälde, die Kreuzabnahme vorstellend, oben an der einen Seite der Sonnenknabe deutlich zu sehen ist, indessen der Mondknabe durch die Unbilden der Zeit ausgelöscht worden.

Nun aber zum Schluß werd' ich erinnert, daß ähnliche Abbildungen in den Mithratabeln zu sehen seien, weshalb ich denn die erste Tafel aus Thomas Hyde *Historia religionis veterum Persarum* bezeichne, wo die alten Götter Sol und Luna noch aus Wolken oder hinter Gebirgen in erhobener Arbeit hervortreten, sodann aber

die Tafeln XIX und XX zu Heinrich Seels Mithrageheimnissen, Marau 1823, noch anführe, wo die genannten Gottheiten in flachvertieften Schalen wenig erhöht symbolisch gebildet sind.

Christus

nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeschlagen.

1830.

Wenn wir den Malern abgeraten, sich vorerst mit biblischen Gegenständen zu beschäftigen, so wenden wir uns, um die hohe Ehrfurcht, die wir vor jenem Eynfluß hegen, zu bethätigen, an die Bildhauer und denken hier die Angelegenheit im großen zu behandeln.

Es ist uns schmerzlich, zu vernehmen, wenn man einen Plastiker auffordert, Christus und seine Apostel in einzelnen Bildnissen aufzustellen; Raphael hat es mit Geist und Feiterkeit einmal malerisch behandelt, und nun sollte man es dabei bewenden lassen. Wo soll der Plastiker die Charaktere hernehmen, um sie genugsam zu sondern? Die Zeichen des Märtyrertums sind der neuern Welt nicht anständig genügend, der Künstler will die Bestellung nicht abweisen, und da bleibt ihm dann zuletzt nichts übrig, als wackern, wohlgebildeten Männern Ellen auf Ellen Tuch um den Leib zu drapieren, mehr als sie je in ihrem ganzen Leben möchten gebraucht haben.

In einer Art von Verzweiflung, die uns immer ergreift, wenn wir mißgeleitete oder mißbrauchte schöne Talente zu bebauern haben, bildete sich bei mir der Gedanke, dreizehn Figuren aufzustellen, in welchen der ganze biblische Eynfluß begriffen werden könnte, welches wir denn mit gutem Wissen und Gewissen hiedurch mittheilen.

I.

Adam,

in vollkommen menschlicher Kraft und Schönheit; ein Kanon, nicht wie der Heldenmann, sondern wie der fruchtreiche, weichstarke Vater

der Menschen zu denken sein möchte; mit dem Fell bekleidet, das, seine Nacktheit zu bedecken, ihm von oben gegeben ward. Zu der Bildung seiner Gesichtszüge wurden wir den größten Meister auf-fordern. Der Urbater sieht mit ernstem Blick, halb traurig lachend, auf einen berben, tüchtigen Knaben, dem er die rechte Hand aufs Haupt legt, indem er mit der linken das Grabstein, als von der Arbeit ausruhend, nachlässig sinken läßt.

Der erstgeborne Knabe, ein tüchtiger Junge, erwirgt mit wil-dem Kindesblick und kräftigen Fäusten ein paar Trachen, die ihn bedrohen wollten, wozu der Vater, gleichsam über den Verlust des Paradieses getrostet, hinsieht. Wir stellen bloß das Bild dem Künstler vor die Augen; es ist für sich deutlich und rein; was man hinzu denken kann, ist gering.

II.

Noah,

als Winger, leichtgekleidet und geschurzt, aber doch schon gegen das Tierfell anmutig kontrastierend; einen reich behangenen Rebestock in der linken Hand, einen Becher, den er zutraulich hinweist, in der rechten. Sein Gesicht edel-heiter, leicht von dem Geiste des Weins belebt. Er muß die zufriedene Sicherheit seiner selbst andeuten, ein behagliches Bewußtsein, daß, wenn er auch die Menschen von wirklichen Uebeln nicht zu befreien vermöge, er ihnen doch ein Mittel, das gegen Sorge und Kummer, wenn auch nur augenblicklich, wirken solle, darzureichen das Glück habe.

III

Moses.

Diesen Helden kann ich mir freilich nicht anders als sitzend denken, und ich erwehre mich dessen um so weniger, als ich, um der Abwechslung willen, auch wohl einen Stehenden und in dieser Lage Ruhenden möchte dargestellt sehen. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue des Michel Angelo am Grabe Julius' des Zweiten sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, daß ich nicht von ihr loskommen kann; auch sei deswegen das fernere Nachdenken und Erfinden dem Künstler und Kenner überlassen.

IV.

David

darf nicht fehlen, ob er mir gleich auch als eine schwierige Aufgabe erscheint. Den Hirtensohn, Glücksritter, Helden, Sänger, König und Frauenlieb in einer Person, oder eine vorzügliche Eigenschaft derselben hervorgehoben darzustellen, möge dem genialen Künstler glücken.

V.

Jesaias.

Fürstensohn, Patriot und Prophet, ausgezeichnet durch eine würdige, warnende Gestalt. Könnte man durch irgend eine Uebersetzung dem Kostüme jener Zeiten beikommen, so wäre das hier von großem Werte.

VI.

Daniel.

Diesen getrau' ich mir schon näher zu bezeichnen. Ein heiteres, längliches, wohlgebildetes Gesicht, schicklich bekleidet, von langem lockigem Haar, schlanke zierliche Gestalt, enthusiastisch in Blick und Bewegung. Da er in der Reihe zunächst an Christum zu stehen kommt, würd' ich ihn gegen diesen gewendet vorschlagen, gleichsam im Geiste den Verkündeten vorausschauend.

Wenn wir uns vorstellen, in eine Basilika eingetreten zu sein und im Vorschreiten links die beschriebenen Gestalten betrachtet zu haben, so gelangen wir nun in der Mitte vor

VII.

Christus selbst,

welcher als hervortretend aus dem Grabe darzustellen ist. Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unseres Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist.

Gehen wir nun an der andern Seite hinunter und betrachten die sechs folgenden neutestamentlichen Gestalten, so finden wir

VIII.

den Jünger Johannes.

Diesem wurden wir ein rundliches Gesicht, krause Haare und durchaus eine derbere Gestalt als dem Daniel geben, um durch jenen das sehnstuchige Liebestreben nach dem Höchsten, hier die befruchtete Liebe in der herrlichsten Gegenwart auszudrücken. Bei solchen Kontrasten läßt sich auf eine zarte, kaum den Augen bemerkbare Weise die Idee darstellen, von welcher wir eigentlich ergriffen sind.

IX.

Matthäus, der Evangelist.

Diesen würden wir vorstellen als einen ernsten, stillen Mann von entschieden ruhigem Charakter. Ein Genius, wie ihm ja immer zugeteilt wird, hier aber in Anabengestalt, wurde ihm beigegeben, der in flacherhobener Arbeit eine Platte ausmeißelt, auf deren sichtbarem Teil man die Verehrung des auf der Mutter Schoße sitzenden Jesuskindleins durch einen König, im Fernen durch einen Hirten, mit Andeutungen von folgenden, zu sehen hatte. Der Evangelist, ein Täfelchen in der Linken, einen Griffel in der Rechten, blickt heiter aufmerksam nach dem Vorbilde, als einer, der augenblicklich niederschreiben will. Wir sehen diese Gestalt mit ihrer Umgebung auf mannigfaltige Weise freudig im Geiste

Wir betrachten überhaupt diesen dem Sinne nach als das Gegenbild von Moses und wünschen, daß der Künstler tiefen Geistes hier Gesetz und Evangelium in Kontrast bringe; jener hat die schon eingetabenen starren Gebote im Urstein, dieser ist im Begriff, das lebendige Ereignis leicht und schnell aufzufassen. Jenem mochte ich keinen Gefellen geben, denn er erhielt seine Tafeln unmittelbar aus der Hand Gottes; bei diesem aber kann, wenn man allegorisieren will, der Genius die Ueberlieferung vorstellen, durch welche eine dergleichen Kunde erst zu dem Evangelisten mochte gekommen sein.

X.

Diesen Platz wollen wir dem Hauptmann von Kapernaum gönnen; er ist einer der ersten Galiläer, der von dem hohen Wundermanne Hülfe fordert, nicht für sich, noch einen Platon

verwandten, sondern für den treuesten, willfährigsten Diener. Es liegt hierin etwas so Hartes, daß wir wünschten, es möchte mit-empfunden werden.

Da bei dem ganzen Vorschlag eigentlich Mannigfaltigkeit zugleich beabsichtigt ist, so haben wir hier einen römischen Hauptmann in seinem Kostüme, der sich trefflich ausnehmen wird. Wir verlangen nicht gerade, daß man ihm ausdrücklich ansehe, was er bringt und will; es ist uns genug, wenn der Künstler einen kraftig verstandigen und zugleich wohlwollenden Mann darstellt.

XI.

Maria Magdalena.

Diese wurde ich sitzend oder halb gekniet dargestellt wünschen, aber weder mit einem Totenkopf noch einem Buche beschäftigt; ein zu ihr gefellter Genius müßte ihr das Salbfläschchen vorweisen, womit sie die Füße des Herrn gereiht, und sie sehe es mit frommem, wohlgefalligem Blicken an. Diesen Gedanken haben wir schon in einer allerliebsten Zeichnung ausgeführt gesehen, und wir glauben nicht, daß etwas Frommanmutigeres zu denken sei.

XII.

Paulus.

Der ernste, gewaltige Lehrer! Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgestellt, welches wir aber, wie alle Marterinstrumente, ablehnen und ihn lieber in der beweglichen Stellung zu sehen wünschten eines, der seinem Wort, mit Mienen sowohl als Gebärde, Nachdruck verleihen und Ueberzeugung erringen will. Er wurde, als Gegenstück von Jesajas, dem vor Gefahr warnenden Lehrer, dem die traurigsten Zustände voraus erblickenden Seher nicht gerade gegenüber stehen, aber doch in Bezug zu denken sein.

XIII.

Petrus.

Diesen wünscht' ich nun auf das geistreichste und wahrhafteste behandelt.

Wir sind oben in eine Basilika hereingetreten, haben zu beiden

Seiten in den Intercolumnien die zwölf Aauren im allgemeinen erblickt; in der Mitte, in dem würdigsten Mann, den Einzelnen, Unvergleichbaren. Wir fangen historisch auf unserer linken Hand an und betrachteten das Einzelne der Reihe nach

In der Gestalt, Miene, Bewegung St. Peters aber wünscht' ich folgendes ausgedrückt In der Linken hängt ihm ein kolossaler Schlüssel, in der Rechten trägt er den Genenpart, eben wie einer, der im Begriff ist, auf- oder zuzuschließen Diese Haltung, diese Miene recht wahrhaft auszubilden, mußte einem echten Künstler die größte Freude machen Ein ernster forschender Blick würde gerade auf den Eintretenden gerichtet se n, ob er denn auch sich hieher zu wagen berechtigt sei? Und dadurch würde zugleich dem Scheidenden die Warnung geallen, er möge sich in acht nehmen, daß nicht hinter ihm die Thure für immer abgeschlossen werde.

Wiederaufnahme.

Ehe wir aber wieder hinaustraten, drängen sich uns noch folgende Betrachtungen auf. Hier haben wir das Alte und Neue Testament, jenes vorbildlich auf Christum deutend, sodann den Herrn selbst in seine Herrlichkeit eingehend, und das Neue Testament sich in jedem Sinne auf ihn beziehend. Wir sehen die größte Mannigfaltigkeit der Gestalten, und doch immer, gewissermaßen paarweise, sich auf einander beziehend, ohne Zwang und Anforderung: Adam auf Noah, Moses auf Matthaus, Jesajas auf Paulus, Daniel auf Johannes; David und Magdalena möchten sich unmittelbar auf Christum selbst beziehen, jener stolt auf solch einen Nachkommen, diese durchdrungen von dem allerschönsten Gefühle, einen würdigen Gegenstand für ihr liebevolles Herz gefunden zu haben. Christus steht allein im geistlichen Bezug zu seinem himmlischen Vater Den Gedanken, ihn darzustellen, wie die Grabestöhler von ihm wegsinken, haben wir schon bemußt gefunden; aber es ist nicht die Frage, neu zu sein, sondern das Gehörige zu finden oder, wenn es gefunden ist, es anzuerkennen.

Es ist offenbar, daß bei der Fruchtbarkeit der Bildauer sie nicht immer glücklich in der Wahl ihrer Gegenstände sind, hier werden ihnen viele Figuren geboten, deren jede einzeln wert ist des Unternehmens; und solt' auch das Ganze, im großen ausgenutzt,

nur der Einbildungskraft anheim gegeben werden, so wäre doch in Modellen mäßiger Größe mancher Ausstellung eine anmutige Mannigfaltigkeit zu geben. Der Verein, der dergleichen billigte, würde wahrscheinlich Beifall und Zufriedenheit erwerben.

Würden mehrere Bildhauer aufgerufen, sich nach ihrer Neigung und Fähigkeit in die einzelnen Figuren zu teilen, sie in gleichem Maßstab zu modellieren, so könnte man eine Ausstellung machen, die in einer großen bedeutenden Stadt gewiß nicht ohne Zulauf sein würde.

Verein der deutschen Bildhauer.

Jena, den 27. Julius 1817.

Da von allen Zeiten her die Bildhauerkunst das eigentliche Fundament aller bildenden Kunst gewesen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete sich verloren, so vereinigen sich die deutschen Bildhauer in dieser bedenklichen Zeit, ohne zu untersuchen, wie die übrigen verwandten Künste sich vorzusehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widersprochenen Rechte und Satzungen dergestalt, daß es für Kunst und Handwerk gelte, wo erhobene, halb und ganz runde Arbeit zu leisten ist.

Der Hauptzweck aller Plastik, welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde. Daher ist ihr alles außer dem Menschen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erst der Würde des Menschen angenähert werden muß, damit sie derselbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete oder vielleicht gar hinderlich und schädlich sei. Dergleichen sind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zuthaten; auch sind die Tiere hier gemeint, welche diejenige Kunst ganz allein würdig bilden kann, die ihnen ihren Teil von dem im Menschen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzuteilen versteht.

Der Bildhauer wird daher von frühster Jugend auf einsehen, daß er eines Meisters bedarf, und aller Selbstlernerei, d. h. Selbst:

qualerei zeitig abjagen. Er wird das gesunde menschliche Gebilde vom Knochenbau herauf durch Bänder, Sehnen und Muskeln auf's fleischigste durchbauen, welches ihm keine Schwierigkeit machen wird, wenn sein Talent als ein Selbstgesundes, sich im Gesunden und Außerordentlichen wider anerkennt.

Wie er nun das vollkommene, ob schon gleichmäßige Ebenmaß der menschlichen Gestalt, männlichen und weiblichen Geschlechts, sich als einen würdigen Kanon anzu eignen und denselben darzustellen imstande ist, so ist alsdann der nächste Schritt zum Charakteristischen zu thun. Hier bewahrt sich nun jener Typus auf und ab zu allem Bedeutenden, welches die menschliche Natur zu offenbaren fähig ist, und hier sind die griechischen Muster allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte, den Naupen- und Puppenzustand ihrer Voraanget zur höchstbewegten Pflanze hervorzuheben, alles vorzunehmen und ihren Nachfolgern, die sich nicht zu ihnen bekennen, sondern in ihrer Unmacht Original sein wollen, in dem Sanften nur Schwache und in dem Starken nur Parodie und Karikatur übrig zu lassen.

Weil aber in der Plastik zu denken und zu reden ganz unnüßlich und unnütz ist, der Künstler vielmehr würdige Gegenstände mit Augen sehen muß, so hat er nach den Resten der höchsten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und seiner Zeitgenossen zu finden sind. Hieron darf man gegenwärtig entschieden sprechen, weil aequivalente Reste dieser Art sich schon jetzt in London befinden, so daß man also einen jeden Plastiker gleich an die rechte Quelle weisen kann.

Jeder deutsche Bildhauer verbindet sich daher, alles, was ihm von eigenem Vermögen zu Gebote steht, oder was ihm durch Freunde, Gönner, sonstige Zufälligkeiten zu teil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reise nach England mache und daselbst so lange als möglich verweile; indem allhier zuvorderst die Elginischen Marmore, sodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Museum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden ist.

Daselbst studiere er vor allen Dingen aufs flüchtigste den geringsten Ueberrest des Parthenons und des Phigalischen Tempels; auch der kleinste, ja beschädigte Teil wird ihm Belehrung geben.

Dabei bedenke er freilich, damit er sich nicht entsehe, daß es nicht gerade nötig sei, ein Phidias zu werden.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt, als die wahre Kunst, sie auch wohl überall immer zur Erscheinung kommen könnte, wenn selbst der talentreiche Mensch sich nicht gewöhnlich gefiele, albern zu sein, so ist in unserer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias selbst schon von jener strengen Höhe herabstiegen, theils in Junonen und Aphroditen, theils in ephebischen und herkulischen Gestalten, und was der Zwischenkreis alles enthalten mag, sich jeder nach seinen Fähigkeiten und seinem eigenen Charakter zu ergehen mußte, bis zuletzt das Porträt selbst, Tiere und Phantasiegestalten von der hohen Würde des Olympischen Jupiters und der Pallas des Parthenons partizipierten.

In diesen Betrachtungen also erkennen wir an, daß der Plastiker die Kunstgeschichte in sich selbst repräsentieren müsse; denn an ihm wird sogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meister dem Künstler beschieden ist, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muster aus der Vergangenheit sich wählen will, das ist seine Sache, sobald er zur Erkenntnis kommt, und da wähle er nur immer das Höchste; denn er hat alsdann einen Maßstab, wie schätzenswert er noch immer sei, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muster nachahmt, beschädigt sich selbst; er will sie nicht übertreffen, sondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieser gegenwärtige Vereinsvorschlag von den Gliedern der edlen Kunst gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, so ist zu hoffen, daß die deutschen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künstler, der sich zum Plastischen bestimmt fühlt, sich diese Wallfahrt nach London zuschwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrthums ausführen muß, so wird es doch der deutschen Nation viel anständiger und für die gute Sache schneller wirksam werden, wenn ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen gesendet und unter Aufsicht gegeben würde. Denn gerade, daß deutsche Künstler nach Italien, ganz auf ihre eigene Hand, seit dreißig Jahren gegangen und dort, nach Belieben und

Strassen, ihr halb künstlerisches, halb religiöses Wesen getrieben, dieses ist schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikanische Gesellschaft, um gutmüthige, dunkel strebende Menschen in die widerwärtigen Wüsten zu Entdeckungen abzusenden, die man recht gut voraussehen konnte, sollte nicht in Deutschland der Sinn erwachen, die uns so nahe gebrachten, über alle Begriffe würdigen Kunstschätze auch wie das Mittelmeer zu benutzen?

Hier war' eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionierte Stadel'sche Stiftung sich auf dem höchsten bedeutenden Punkt entscheiden sehen lassen konnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäusern sein, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannigfaltigen Verbindungen in Aufsicht halten zu lassen!

Ob freilich ein echtes plastisches Talent in Frankfurt geboren sei, ist noch die Frage, und die noch schwerer zu beantworten, ob man die Kunst außerhalb der Bürgerschaft befördern dürfe.

Genug, die Sache ist von der Wichtigkeit, besonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß sie wohl verdiente zur Sprache gebracht zu werden.

Denkmale.

Da man in Deutschland die Neigung hegt, Freunden und besonders Abgeschiedenen Denkmale zu setzen, so habe ich lange schon bedauert, daß ich meine lieben Landsleute nicht auf dem rechten Wege sehe.

Leider haben sich unsere Monumente an die Garten- und Landschaftsliebhaberei angeschlossen, und da sehen wir denn abgestumpfte Säulen, Vasen, Altäre, Obelisken, und was dergleichen bildlose allgemeine Formen sind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhaue ausführen kann.

Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr wert als alles Architektonische, was man jemanden zu Ehren und Andenken aufstellen kann, ferner ist eine Medaille, von einem grandlichen Künstler nach einer

Büste oder nach dem Leben gearbeitet, ein schönes Denkmal, das mehrere Freunde besitzen können und das auf die späteste Nachwelt übergeht.

Bloß zu beider Art Monumenten kann ich meine Stimme geben, wobei denn aber freilich tüchtige Künstler vorausgesetzt werden. Was hat uns nicht das fünfzehnte, sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert für köstliche Denkmale dieser Art überliefert, und wie manches Schätzenswerte auch das achtzehnte! Im neunzehnten werden sich gewiß die Künstler vermehren, welche etwas Vorzügliches leisten, wenn die Liebhaber das Geld, das ohnehin ausgegeben wird, würdig anzuwenden wissen.

Leider tritt noch ein anderer Fall ein. Man denkt an ein Denkmal gewöhnlich erst nach dem Tode einer geliebten Person, dann erst, wenn ihre Gestalt vorübergegangen und ihr Schatten nicht mehr zu fassen ist.

Nicht weniger haben selbst wohlhabende, ja reiche Personen Bedenken, hundert bis zweihundert Dukaten an eine Marmorbüste zu wenden, da es doch das Unschätzbare ist, was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können.

Mehr weiß ich nicht hinzuzufügen, es müßte denn die Betrachtung sein, daß ein solches Denkmal überdies noch transportabel bleibt und zur edelsten Zierde der Wohnungen gereicht, anstatt daß alle architektonischen Monumente, an den Grund und Boden gefesselt, vom Wetter, vom Mutwillen, vom neuen Besitzer zerstört und, so lange sie stehen, durch das An- und Einkriechen der Namen geschändet werden.

Alles hier Gesagte könnte man an Fürsten und Vorsteher des gemeinen Wesens richten, nur im höhern Sinne. Wie man es denn, so lange die Welt steht, nicht höher hat bringen können als zu einer ikonischen Statue.

Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen.

Was in der Abhandlung über Akademien hierüber gesagt worden. Meister und Schüler sollen sich in Kunstwerken üben können. Wer sie nehmen und bezahlen soll.

Könige, Fürsten, Alleinherrscher.

Wie viel schon von ihnen geschieht.

Wie jedoch, wenn sie persönlich keine Neigung zu den Künsten haben, manches auf ein Menschenalter stocken kann.

Die Neigung, das Bedürfnis ist daher weiter auszubreiten.

Kirchen.

Katholische.

Lutherische.

Reformirte

Local, wo die Kunstwerke zu placieren

Magnaten und Militärpersonen, deren öffentliches Leben gleichsam unter freiem Himmel, stehen billig auf öffentlichen Plätzen.

Münster in den Rathsalen, andere verdiente Staatsbeamte in den Sessionstuben.

Gelehrte auf Bibliotheken.

In wiefern schon etwas Aehnliches existiert.

Eine solche allgemeine Anstalt setzt Kunst voraus und wirkt wieder zurück auf Kunst.

Italien auch hierin Muster und Vorgängerin

Bilder in den Sessionstuben zu Venedig.

Vom Saal der Signoria an bis zum Salde der Schneidergilde.

Gemälde im Zimmer der Fehen.

Wie die Sache in Deutschland steht.

Verheit des Begriffs eines Pantheons für eine Nation, besonders wie die deutsche.

Es wurde dadurch allenfalls eine Kunstschaberei auf eine Stadt concentrirt, die doch eigentlich über das Ganze verteilt und ausgedehnt werden sollte.

Anschaulichkeit architektonischer Monumente.

Diese schreiben sich nur her aus dem Mantel der h. h. bildenden Kunst.

Doppelter Vorschlag, einmal für die Bildhauerei, dann für die Malerei

Warum der Bildhauerkunst die Porträte zu v. indizieren?

Pflicht und Kunst des Bildhauers, sich ans eigentlich Charakteristische zu halten.

Dauer des plastischen.

Pflicht, die Bildhauerkunst zu erhalten, welches vorzüglich durchs Porträt geschehen kann.

Gradation in Absicht auf den Wert und Stoff der Ausführung.

1) Erstes Modell allenfalls in Gips abgegossen.

2) In Thon ausgeführt.

3) In Marmor ausgeführt.

Eine gute Gipsbüste ist jede Familie schon schuldig von ihrem Stifter oder einem bedeutenden Mann in derselben zu haben.

Selbst in Thon ist der Aufwand nicht groß und hat in sich eine ewige Dauer, und es bleibt den Nachkommen noch immer übrig, sie in Marmor verwandeln zu lassen.

An größern Orten, so wie selbst an kleinern, gibt es Klubs, die ihren bedeutenden Mitgliedern, besonders wenn sie ein gewisses Alter erreicht hätten, diese Ehre zu erzeigen schuldig wären.

Die Kollegia wären ihren Präsidenten, nach einer gewissen Epoche der geführten Verwaltung, ein gleiches Kompliment schuldig.

Die Stadträte, selbst kleiner Städte, würden Ursache haben, bald jemanden von einer höhern Stufe, der einen guten Einfluß aufs gemeine Wesen gehabt, bald einen verdienten Mann aus ihrer eignen Mitte oder einen ihrer Eingebornen, der sich auswärts berühmt gemacht, in dem besten Zimmer ihres Stadthauses aufzustellen.

Anstalten, daß dieses mit guter Kunst geschehen könne.

Die Bildhauerzöglinge müßten bei der Akademie neben dem höhern Teile der Kunst auch im Porträt unterrichtet werden.

Was hiebei zu bemerken.

Ein sogenanntes natürliches Porträt.

Charakteristisches mit Stil.

Von dem letzten kann nur eigentlich die Rede sein.

Die Akademie soll selbst auf bedeutende Personen, besonders durchreisende, Jagd machen, sie modellieren lassen und einen Abdruck in gebranntem Thon bei sich aufstellen.

Was auf diese Weise sowohl als durch Bestellung das ganze Jahr von Meistern und Schülern gefertigt würde, könnte bei der Ausstellung als Konkurrenzstück gelten.

In einer Hauptstadt würde dadurch nach und nach eine unschätzbare Sammlung entstehen, indem, wenn man sich nur einen Zeitraum

von zehn Tahren denkt, die bedeutenden Personen der In- und Außenwelt aufgestellt sein würden.

Hierzu könnten nun die übrigen, von Familien, Kollegen, Korporationen bestellten Pusten ohne großen Aufwand geschlagen werden und eine unversiegbare Welt für die Gegenwart und die Nachzeit, für das In- und Ausland entstehen.

Die Malerei hingegen mühte auf Adams keine Ansprüche machen. Die Porträtmalerei mußte man ganz den Partikuliers und Familien überlassen, weil sehr viel dazu gehört, wenn ein gemaltes Portrat verdienen soll, öffentlich aufgestellt zu werden.

Alein um den Maler auch von diesem Vortheile gensehen zu lassen, so wäre zu wünschen, daß der Begriff von dem Wert eines selbstständigen Gemäldes, das ohne weitem Bezug fortwährend ist oder sich dem Nützlichsten nähert, immer allgemeiner anerkannt werde. Jede Gesellschaft, jede Gemeinheit müßte sich überzeugen, daß sie etwas zur Erhaltung, zur Belebung der Kunst thut, wenn sie die Ausführung eines selbstständigen Bildes möglich macht.

Man mußte den Künstler nicht mit verderblichen Allegorien, nicht mit trocknen historischen oder schwachen sentimentalen Gegenständen plagen, sondern aus der ganzen akademischen Masse von dem, was dort für die Kunst heilsam und für den Künstler schädlich gehalten wird, sich irgend ein Werk nach Vermögen zueignen.

Nemand mußte sich wundern, Venus und Adonis in einer Regierungs-kassensstube oder irgend einen homerischen Gegenstand in einer Kammerkasson anantreffen.

Italiensche Behandlung.

Hilfe durch Charakterbilder.

Zimmer der Dieci in Venedig.

Wirfung hiervon.

In großen Städten schließt sich's an das wenig Merkwürdige.

Kleine Orte macht es bedeutend.

Guercinishe Werke in Cento.

Anhänglichkeit an die Vaterstadt.

Freude, dorthin aus der Ferne als ein gebildeter Mann zu wirken.

Möglichkeit, hierbei überhaupt ohne Parteilust zu handeln.

Die Akademien sollen überhaupt alle ihre Urtheile wegen der ausgetheilten Preise öffentlich motivieren.

So auch, warum diesem und jenem eine solche Bestellung zur Ausführung übergeben worden.

Bei der jetzigen Publizität und bei der Art, über alles, selbst auch über Kunstwerke, mitzureden und zu urtheilen, mögen sie strenge, ungerechte, ja unschickliche Urtheile erwarten.

Aber sie handeln nur nach Grundsätzen und Ueberzeugung.

Es ist hier nicht von Meßprodukten die Rede, deren schlechtestes immer noch einen Lobpreiser findet, mehr zu Gunsten des Verlegers als des Verfassers und Werkes. Ist das Werk verkauft, so lacht man das betrogene Publikum aus, und die Sache ist abgethan. Wäre hingegen ein schlechtes Bild an einem öffentlichen Orte aufgestellt, so würde es an manchem Reisenden immerfort einen strengen Censor finden, so sehr man es auch anfangs gelobt hätte, und manches, was man anfangs hätte heruntersetzen wollen, würde bald wieder zu Ehren kommen.

Die Hauptsache beruht doch immer darauf, daß man von oben herein nach Grundsätzen handle, um, unter gewissen Bedingungen, das möglich Beste hervorzubringen; denn daß gegen Kunstarbeiten, die auf diese Weise zu unsern Zeiten hervorgebracht werden, immer manches zu erinnern sein würde, versteht sich von selbst.

Was also aus einem solchen Mittelpunkt ausginge, müßte immer aus einem allgemeinen Gesichtspunkt mit Billigkeit beurteilt werden.

Möglichkeit der Ausführung in Absicht aufs Oekonomische.

Hier ist besonders von Gemeinheiten die Rede, die theils unabhängig, theils vom Konsens der Obern abhängig sind.

Thätigkeit junger Leute.

Bemühungen zu unmittelbar wohlthätigen Zwecken, um das Uebel zu lindern.

Höhere Wohlthätigkeit durch Circulation, in welche eine geistige Operation mit eingreift.

Lob der Künste von dieser Seite.

Rauhs Basrelief am Piedestal von Blüchers Statue.

1828.

Es war als eine schöne Belohnung ernstlich und unausgesetzt strebender Künstler anzusehen, daß zu der Zeit, wo ihre Landesleute sich im Kriege durch große Thaten verherrlicht hatten, auch sie in den Fall kamen, durch meisterhafte Bildwerke den Dank zu beurlunden, welchen die Nation für so große Verdienste schuldig zu sein mit frohlichem Enthusiasmus aussprach. Denn kaum hatte sich Deutschland von dem beschwerlichsten Druck erholt, kaum war es zu dem Wiederbesitz mancher geraubten Kunstschätze gelangt, als man schon in Rostock und Breslau den Gedanken verfolgen konnte, den gefeierten Helden der Zeit im Bilde aufzustellen.

Was zu Ehren der Generale Batow und Scharnhorst geschehen, ist uns bekannt, wobei wir, unsern nächsten Zweck im Auge, nur bemerken wollen, daß in den diesen Statuen beigefügten Basreliefs im antiken Sinne ideale allegorische Gestalten dem neuern Leben angeeignet worden.

Hier aber haben wir sogleich von dem Uebergang in das Neelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches am Piedestal der nunmehr in Berlin aufgestellten Blücherischen Statue sich befindet und durch die besondere Gunst des Künstlers uns in einem wohlgerathenen Abguss vor Augen gebracht ist.

Wer in Darstellungen solcher Art immer ein alterthümliches Kostüm vor sich zu sehen gewohnt war, dem mag das völlig Moderne dieses Basreliefs beim ersten Anblick auffallend erschienen sein. Wer jedoch eine Zeit lang daran hin und her gegangen, wird sich gar bald überzeugen, wie sehr eine solche Darstellung der Teilweise des Volks gemäß sei, das nicht sowohl fragt, was die Figuren bedeuten, als was und wer sie seien, das sich erfreut, Porträte und National Physiognomien darauf zu finden, das sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt und das Symbolische, das dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

Es stellt nun diese reich ausgestattete Tafel den nach einem zaubernden, unentschiedenen Feldzuge kühn beschlossenen Marsch

nach Paris vor. Die Ungewißheit, worin das Kriegsschicksal bisher schwebte, wird durch einen Fragenden angedeutet, welcher sich bei einem Begegnenden erkundigt, in wiefern hier abermals von einem Marsch und Gegenmarsch die Rede sei? Er wird berichtet, daß das große Unternehmen seiner Entscheidung entgegenstehe. In der Mitte ist anmutig und natürlich ein *Divouac* angebracht; man schläft und ruht, man siedet und liehelt, als wenn die ungeheuren Kriegswogen nicht umher brausten und strömten. Die Reiterrei strebt um diesen Mittelpunkt herum, von schlechtem Boden auf die Chaussee, wird aber wieder herab beordert, um der Infanterie Platz zu machen. Das Auf- und Abstrebende dieser Massen gibt nun dem Ganzen eine symmetrische gleichsam Zirkelbewegung, indes die Infanterie und Artillerie im Grunde horizontal einherzieht. Am Ende zur rechten Seite der Zuschauer steht, an das Pferd gelehnt, ein meisterlicher Mann, diesmal die Lanze in der Hand, einen jüngern belehrend, am entgegengesetzten Ende zur Linken liegt, wohlgebildet, halb nackt, ein Erkrankter oder Toter; damit die Erinnerung an Gefahr und Leiden mitten in diesem Lebensgewühl nicht fern bleibe.

Gewiß sind auf den drei übrigen Basteliesen korrespondierende, zum Ganzen sich einende Darstellungen mannigfaltig ausgeführt. Es ist nicht möglich, ein anmutigeres Mätiel aufzustellen. Offenbar erkennt man absichtliche Porträte; und wie viele mögen sich noch daraus vermuten und ahnen lassen! Warum sollte ein damals Wirkender nicht sich selbst erkennen, oder warum nicht ihn ein Freund, besonders wenn die Mentur oder irgend eine Abzeichnung die Vermutung unterstüzt? In diesem Sinne wünschten wir wohl selbst umherzugehen, um den ganzen Verlauf gehörig zu betrachten und zuerst und zuletzt jenem vorwärts herrschenden Helden unsere Verehrung mitzubezeigen.

Granitarbeiten in Berlin.

1828.

Die Granitgeschiebe mannigfaltiger Art, welche sich bald mehr bald weniger zahlreich in den beiden Marken beisammen oder verteilt finden, wurden seit ohngefähr acht Jahren bearbeitet und archi-

tektonisch angewendet und der Wert dieser edlen Gesteinsart, wie sie von den Alten hochgeschätzt worden, auch nunmehr bei uns anerkannt. Der erste Versuch ward bei dem Piedestal von Luthers Standbilde gemacht, sodann verfertigte man daraus die Postamente an der in Berlin neuerbauten Schlossbrücke. Man fing nun an weiter zu gehen, große Geschiebe zu spalten und aus den gewonnenen Stücken Säulensäfte zu bearbeiten, zugleich Becken von sechs Fuß Diameter; welches alles dadurch möglich ward, daß man sich zur Bearbeitung nach und nach der Maschine bediente. Die beiden Steinmeiſter Wimmel und Trippel haben sich bis jetzt in diesen Arbeiten hervorgethan. Piedestale, Grabmonumente, Schalen und dergleichen wurden theils auf Bestellung, theils auf den Kauf gefertigt.

Vorgemeldete Arbeiten waren meistens aus den Granitmassen, welche sich um Oderberg versammelt finden, gefertigt. Nun aber unternahm Herr Baumspektor Cantian eine wichtigere Arbeit. Der große Granitblock auf dem Mauhischen Berge bei Fürstenwalde, der Markgrafenstein genannt, zog die Aufmerksamkeit der Künstler an sich, und man trennte von demselbigen solche Massen, daß eine für das königliche Museum bestimmte Schale von 22 Fuß Durchmesser daraus gefertigt werden kann. Zum Polieren derselben wird man hinreichende Maschinen anwenden und, durch die Vervollkommnung derselben, es dahin bringen, daß die zu edler Malerung so notwendigen Tischplatten um einen billigen Preis können gefertigt werden.

Von allem diesem liegen umständliche Nachrichten in unsern Händen; wir enthalten uns aber, solche ausdrucken zu lassen, weil wir hoffen können, daß das Berliner Kunstblatt uns hiervon nach und nach in Kenntnis setzen werde. Indessen fügen wir zu näherem Verständnis des Vorgehenden folgendes hinzu.

Der Markgrafenstein auf dem Mauhischen Berge bei Fürstenwalde, von Julius Schoppe an Ort und Stelle gezeichnet und von Tempelkey lithographirt.

Es ist von nicht geringer Bedeutung, daß uns dieser Granitfels in seiner ganzen kolossalen Lage vor Augen erhalten wird,

ehe man ihn, wie jetzt geschieht, zu obgedachten Arbeiten benutzte. Er liegt auf dem linken Spreerufer, sechs Meilen von Berlin aufwärts, Furstenwalde gegenüber, und, verhältnismäßig zu jenen Gegenden, hoch genug, bei 400 Fuß über der Meeresfläche, und zwar nicht allein, sondern es finden sich in dessen Nähe noch zwei andere, ein schon bekannter und ein erst neuerlich entdeckter. Der Gipfel der Raubischen Berge, ungefähr 300 Schritte nördlich von dem Markgrafenstein, erhebt sich 450 Fuß über das Meer.

Das Dorf liegt niedriger, auf einem fettenreichen Plateau, dessen Boden gegen den Fluß nicht allmählich abhangend ist, sondern ungefähr auf halbem Wege sehr bestimmt und scharf über dem mittlern Wasserstand des Flusses abseht. Diese untere Ebene besteht aus echt markischem Sand; das linke Ufer ist auf- und abwärts reich an kleineren Granitblöcken.

Diese Gegend ist höchst merkwürdig, da eine so bedeutende Höhe hier vorwaltet und die Spree von ihrem Weg nach der Oder zu dadurch abgelenkt scheint.

Hierüber durften wir nun von Herrn Direktor Aloden, in Fortsetzung seiner Vorträge zur mineralogischen und geognostischen Kenntnis der Mark Brandenburg, die sichersten Aufklärungen erwarten, wie wir ihn denn um Plan und Profil jener Gegenden ersuchen mochten. Glücklicherweise wurden wir uns schämen, wenn Granit hier wirklich in seiner Utlage anstehend gefunden wurde und wir uns der bescheidenen Auflösung eines bisher allzu stürmisch behandelten wichtigen geologischen Problems näher geführt sahen.

Plastische Anatomie.

(Aus einem Schreiben an Herrn Geheimrat Benth in Berlin vom
4. Februar 1832)

Die Weimarischen Kunstfreunde erfreuen sich mit mir der herrlichen Wirkungen wohlangewendeter großer Künste, ich aber, jene bedeutende Sendung dankbar anerkennend, möchte dergleichen Kräfte zu einem Zweck in Anspruch nehmen, der schon lange als höchst würdig und wünschenswert mir vor der Seele schwebt. Möge es

Ihnen jedoch nicht wunderlich vorkommen, daß ich vorerst meine gedruckten Schriften aufzähle: ich habe dort unter Paradoxie und Fabel gar manches versteckt oder problematisch vorgetragen, dessen frühere oder spätere Ausführung mir längst am stillen Herzen lag. In diesem Sinne wage ich also zu bitten, dasjenige nachzulesen, was ich im 2. L. Bande der kleinen Ausgabe, im 1. Kapitel, von Seite 22 bis 40*), niedergeschrieben habe; ist dieses geschehen, so darf ich mich nicht wiederholen, sondern ganz unbenommen erklären, daß ich die Ausführung jener Fabelsation, die Verwirklichung jenes Gedankens ganz ernstlich von Ew. Hochwohlgebornen Rathenlung zu hoffen, zu erwarten mich längst gedrängt fühlte, nun aber gerade durch das Anschauen eines so schönen Gelingens mich veranlaßt sehe, sie endlich als ein Gesuch auszusprechen.

Es ist von der plastischen Anatomie die Rede: sie wird in Florenz seit langen Jahren in einem hohen Grade ausgebildet, kann aber nirgends unternommen werden noch gedeihen als da, wo Wissenschaften, Künste, Geschmack und Technik vollkommen einherwachsen, in lebendiger Thätigkeit sind. Sollte man aber bei Forderung eines solchen Lokals nicht unmittelbar an Venedig denken, wo alles jenes beisammen ist und daher ein höchst wichtiges, freilich komplizirtes Unternehmen sogleich durch Wert und Willen ausgeführt werden könnte? Einsicht und Kräfte der Verrichteten sind vorhanden; zur Ausführung Fähige bieten sich gewiß alsobald an.

In dieser wahrhaft nationalen, ja, ich möchte sagen, kosmopolitischen Angelegenheit ist mein unmaßgeblicher Vorschlag der:

Man sende einen Anatomen, einen Plastiker, einen Chirurgen nach Florenz, um sich dort in gedachter besondern Kunst zu unterrichten.

Der Anatom lernt die Präparate zu diesem eignen Zweck auszuarbeiten.

Der Bildhauer steigt von der Oberfläche des menschlichen Körpers immer tiefer ins Innere und verleiht den höheren Stil seiner Kunst Gegenständen, um sie bedeutend zu machen, die ohne eine solche Idealmacht abstoßend und unerfreulich waren.

Der Wesser, schon gewohnt, seine Fertigkeit verwickelten Fällen anzuwenden, wird wenig Schwierigkeit finden, sich seines Auftrags

*) In W. Meisters Adand., 4ten, Ab. 18, S. 316. 329 D. G.

zu entledigen; es ist ihm nicht fremde, mit Wachs von mancherlei Farben und allerlei Massen umzugehen, und er wird alsobald das Wünschenswerte leisten.

Drei Personen, jeder nach seiner Weise in Wissen, Kunst und Technik schon gebildet, werden in mäßiger Zeit sich unterrichten und ein neues Thun nach Berlin bringen, dessen Wirkungen nicht zu berechnen sind.

Vergleichen gelungener Arbeiten kann sich die Wissenschaft zum Unterricht, zu immer wieder erneuter Auffrischung von Gegenständen, die kaum festzuhalten sind, bedienen. Der praktische Arzt wie der Chirurg werden sich das notwendige Anschauen leicht und schnell jeden Augenblick wieder vergegenwärtigen; dem bildenden Künstler treten die Geheimnisse der menschlichen Gestalt, wenn sie schon einmal durch den Künstlerfönn durchgegangen sind, um so viel näher. Man lasse alles gelten, was bisher in diesem Fache geschah und geschieht, so haben wir in unserer Anstalt ein würdiges Surrogat, das auf ideelle Weise die Wirklichkeit ersetzt, indem sie derselben nachhilft.

Die florentinischen Arbeiten sind teuer und wegen der Zerbrechlichkeit kaum zu transportieren. Einzelne deutsche Männer haben uns in Braunschweig das Gehirn, in Dresden das Ohr geliefert. Man sieht hierin ein stilles Wollen, eine Privatüberzeugung; möge sie bald unter die großen Staatsangelegenheiten gezählt werden! Die Vorgesetzten solcher allgemeinen Institute sind Männer, die besser, als ich konnte, den vielfach durchdringenden Einfluß eines solchen Wirkens sich vergegenwärtigen. Ich will nur noch von der Verpflichtung sprechen, ein solches Unternehmen zu begünstigen.

In obengenannter Stelle meiner Werke ist auf die immer wachsende Seltenheit von Leichen, die man dem anatomischen Messer darbieten könnte, gedeutet und gesprochen; sie wird noch mehr zunehmen, und in wenig Jahren daher muß eine Anstalt, wie die obengewünschte, willkommen sein.

Diejenigen freien Räume, welche das Gesetz der Willkür überläßt, hat sich die Menschlichkeit erobert und engt nunmehr das Gesetz ein. Die Todesstrafe wird nach und nach beseitigt, die schärfsten Strafen gemildert. Man denkt an die Verbesserung des Zustandes entlassener Verbrecher, man erzieht verwilderte Kinder zum Guten,

und schon findet man es höchst unmenschlich, Fehler und Irrthümer auf das grausamste nach dem Tode zu bestrafen. Landesverräter moan gevierteilt werden, aber gefallene Mädchen in tausend Stücke anatomisch zu zerlegen, will sich nicht mehr ziemen. Dergleichen hat zur Folge, daß die alten harten Gesetze zum Teil schon abgeschafft sind und jedermann die Hand bietet, auch die neueren milderen zu umgehen.

Das Furchtbare der Auferstehungsmänner in England, in Schottland die Mordriten, um den Leichenhandel nicht stocken zu lassen, werden zwar mit Erstaunen und Verwunderung gelesen und besprochen, aber gleich andern Zeitungsnachrichten, wie etwas Wildfremdes, das uns nichts angeht.

Die akademischen Lehrer beklagen sich, die eifrige Wißbegierde ihrer Scholaren nicht befriedigen zu können, und bemühen sich vergebens, diese Unterrichtsart in das alte Gleis wieder zurückzuweisen. So werden denn auch die Manner vom Fach unsere Vorschläge mit Gleichgültigkeit behandeln. Dadurch dürfen wir aber nicht irre werden; das Unternehmen kommt zustande, und man wird im Verlauf der Zeit sich einrichten. Es bedarf nur einiger geistreicher, talentvoller Jünglinge, so wird sich das Geschäft gar leicht in Gang setzen.

So weit hatte ich geschrieben, als mir in dem ersten Hefte der Branschen Miscellen ein merkwürdiger Beleg zur Hand kam, wovon ich einen Auszug beizulegen nicht ermangele.

Die Ersticker in London.

(Zehnte Brans Miscellen Erstes Heft 1832)

„Keinen größern Schrecken brachte die Nachricht von der Annäherung der Cholera in London hervor, als die Furcht, im Schoße der Hauptstadt die Erinnerung von Mordthaten zu erleben, welche vor Kurzem in Edinburg und dessen Umgegend aus dem schmutzigen Eigennutz von einer Bande unter Anführung eines gewissen Burke verübt worden waren.

„Durch folgende Thatsache kündigte sich die Wiedererscheinung dieser so gesuchten Geißel an. Ein kleiner Italiener, der zu einer in London wohlbekannten Gesellschaft wandernder Sanger gehörte, war seit einigen Tagen verschwunden. Vergeblich stellten

ferne Verwandten Nachforschungen nach ihm an, als man auf einmal seinen Leichnam in einem Hospitale wiedererkannte, durch Hilfe einiger Jöglinge aus demselben, an welche die Resurrektionisten (Auferstehungsmänner, Leichendiebe) ihn als einen frisch aus dem Grabe aufgescharrten Leichnam verkaufen wollten. Da man an der Leiche des unglücklichen Kindes fast keine Spur eines gewaltsamen Todes entdecken konnte, so lag kein Zweifel vor, daß es lebend in die Hände der Erfinder gefallen sei und daß es so der Gegenstand der furchtbarsten Spekulation geworden war.

„Man versicherte sich sogleich der mutmaßlichen Schuldigen und unter andern auch eines gewissen Bishop, eines alten Seemanns, der an den Ufern der Themse wohnte. Bei einer in seiner Abwesenheit angestellten Hausuntersuchung wurde die Frau verleitet, zu bekennen, ihr Haus sei der Aufenthaltort einer Resurrektionistenbande, und täglich bringe man dahin Leichname, um sie an die Hospitaler zu verkaufen.

„Ein Brief Bishops an einen Jögling des Hospitals, an den sie ihre Leichen zu verkaufen pflegten, ward gefunden, darin heißt es: Hatten Sie wohl die Gute, mein Herr, uns in Gemeinschaft mit Ihren Herren Kollegen einige Hülfe zukommen zu lassen? Vergessen Sie nicht, daß wir Ihnen für eine sehr mäßige Belohnung, und indem wir uns den größten Gefahren aussetzen, die Mittel geliefert haben, Ihre Studien zu vervollkommen.

„Aus näheren Nachforschungen ging hervor, daß der junge Italiener nicht der einzige Mensch sei, welcher plötzlich verschwunden. Von ihren Eltern verlassene Kinder, die von Betteln oder Spitzbubereien lebten, kamen nicht wieder an die Orte, die sie gewöhnlich besuchten. Man zweifelt nicht daran, daß auch sie als Opfer der Habgier jener Ungeheuer gefallen sind, die sich um jeden Preis zu Vlieferanten der Sektionskale machen wollen. Ein Kirchenvorsteher aus dem Pfarrsprengel St. Paul versprach vor dem Polizeibureau von Bow Street demjenigen eine Belohnung von 200 Pfd. Sterl., der die Gerichte auf die Spur dieser Verbrecher führen würde.

„Frau King, die Bishops Haus gerade gegenüber wohnt, in dem Viertel, welches unter dem Namen, die Garten von Neuschottland bekannt ist, sagt aus, sie habe den kleinen Italiener am 4. November früh in der Nähe von Bishops Wohnung gesehen.

Er hatte eine große Schachtel mit einer lebendigen Schildkröte, und auf dieser Schachtel hatte er einen Kasten mit weißen Mäusen. Die Kinder der Frau Anna sahen aus, sie hatten ihre Mutter um zwei Söus gebeten, um sich vom kleinen Savoyarden die närrischen Tierchen zeigen zu lassen; ihre Mutter habe aber nicht gewollt. Auf die unstillbarste Weise bediente die Mutter und die Kinder die Tracht des kleinen Savoyarden, der eine blaue Weste oder Jacke, einen schlichten, ganz durchlocherten und verschossenen Pantalon und große Schuhe anhatte, mit einer wollenen Mütze auf dem Kopfe.

„Die Frau Augustine Brun, eine Savoyardin, der der Atrienner Peragalli zum Dolmetscher diente, sagte folgendes aus. Vor ohngefähr zwei Jahren wurde mir in dem Augenblicke, wo ich von Piemont abreiste, vom Vater und der Mutter des kleinen Italieners dieses Kind anvertraut, welches Joseph Ferrari heißt. Ich brachte es mit nach England, wo ich es neun oder zehn Monate bewachte. Ich that es dann zu einem Schornsteinfeger auf dreiehalb Jahre in die Lehre; aber es lief weg und wurde Straßensänger. Joseph Ferrari war ein sehr kluges Kind. Vom Prodit seiner Arbeit kaufte er eine große Schachtel, einen Kasten, eine Schildkröte und weiße Mäusen und verdiente sich so recht gut auf dem Pflaster von London sein Brot.

„Die Art und Weise, wie sie ihr Verbrechen ausübten, hatte gar keine Ähnlichkeit mit der Thukischen Methode. Sie bedienten sich narfotischer Mittel, die sie in den Wein mischten, um sich so des Individuums zu bemächtigen, nach dessen Zeichnam sie trachteten, und trugen ihn dann in einen Brunnen des Gartens, wo sie ihn an den Äufen naer dem Wasser aufhingen, bis ihn das in den Kopf steigende Blut erstickte. Auf diese Weise brachten sie uns Leben einen jungen Menschen aus Lincolnshire, die Frau Frances Pigburn und diesen kleinen italienischen Sänger Ferrari.

„Seit dem ausgesprochenen Todesurteil war im Aeußern der Gefangenen eine große Veränderung vorgegangen. Sie waren äußerst niedergeschlagen, nur mit Schaudern konnten sie sich mit dem Gedanken befassen, daß ihr Körper zur Section überliefert werden würde — ein höchst fremdartiges Gefühl für Menschen, die mit dem Verbrechen so vertraut und beständige Lieferanten der anatomischen Sale waren.

„Nicht zu beschreiben ist die Szene, welche nach der Erscheinung der Verbrecher auf dem Gerüst erfolgte. Der Haufe stürzte sich gegen die Barrièren; aber sie widerstanden dem wütenden Anlauf, und es gelang den Konstablern, der Bewegung Einhalt zu thun. Ein wütendes Geschrei, mit Pfeifen und Hurrarufen begleitet, erhob sich plötzlich aus dieser ungeheuren Menschenmasse und dauerte so lange, bis der Henker mit seinen Vorbereitungen fertig war. Eine Minute später wurde der Strick in die Höhe gezogen, die Verurtheilten hauchten den letzten Lebensatem aus, und das Volk jauchzte Beifall zu dem furchtbaren Schauspiel. Man schätzt die Zahl der bei Old-Bailey versammelten Menschenmenge auf 100,000.“

Dieses Unheil trug sich in den letzten Monaten des vorigen Jahres zu, und wir haben noch mehr dergleichen zu fürchten, wohin die hohe Prämie deutet, welche der würdige Kirchenvorsteher deshalb anbietet. Wer möchte nicht eilen, da vorzuschreiten, wenn er auch nur die mindeste Hoffnung hat, solche Greuelthaten abzuwehren? In Paris sind dergleichen noch nicht vorgekommen; die Morgue liefert vielleicht das Bedürfnis, ob man gleich sagt, die anatomisierenden Franzosen gehen mit den Leichnamen sehr verschwenderisch um.

Indem ich nun hiemit zu schließen gedachte, überleg' ich, daß diese Angelegenheit zu manchem Hin- und Wiederreden werde Veranlassung geben und es daher möchte wohlgethan sein, an dasjenige zu erinnern, was bereits auf dem empfohlenen Wege für die Wissenschaften geschehen. Schon seit Romé de Lisle hat man für nötig gefunden, die Mannigfaltigkeit der Krystalle mit den grenzenlosen Abweichungen und Ableitungen ihrer Gestalten durch Modelle vor die Augen zu bringen. Und dergleichen sind auf mancherlei Weise von dem verschiedensten Material in jeder Größe nachgebildet und dargeboten worden. In Petersburg hat man den großen am Ural gefundenen Goldklumpen gleichfalls in Gips ausgegossen, und er liegt verguldet vor uns, als wenn es das Original selbst wäre. In Paris verfertigt man gleichfalls solche in Gips gegossene und nach der Natur kolorierte Kopien der seltenen vorgeschichtlichen fossilen organischen Körper, welche zuerst durch Baron Cuvier entschieden zur Sprache gekommen.

Doch hiervon finden sich gewiß in den Berliner Museen, mineralogischen, zoologischen, anatomischen, gar manche Beispiele, die meinen Wunsch, dasjenige nun im ganzen und in voller Breite zu liefern, was bisher nur einzeln unternommen worden, vollkommen rechtfertigen.

Schon vor zwanzig Jahren und drüber lebte in Jena ein junger und thätiger Dozent, durch welchen wir jenen Wunsch zu realisiren hofften, indem er freilich besonders pathologische Aurosa, vorzüglich auch syphilitische Krankheitsfälle, aus eigenem Trieb und ohne entschriebene Aufmunterung ausarbeitete und in gefarbttem Wachs mit grechter Genauigkeit darzustellen bemüht war. Bei seinem frühen Ableben gelangten diese Exemplare an das Jenaische anatomische Museum und werden dort, zu seinem Andenken und als Muster zu einer hoffentlich dereinstigen Nachahmung, im feilen, da sie öffentlich nicht gut präsentabel sind, aufbewahrt.

Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.

Auf Befehl des Ministers für Handel, Gewerbe und Bauwesen herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe. Berlin 1821.

Drei Abteilungen. (Nicht im Handel.)

Wenn die Künste aus einem einfachen Naturzustande oder aus einer barbarischen Verderbnis nach und nach sich erheben, so bemerkt man, daß sie stufenweise einen gewissen Einklang zu erhalten bemüht sind; deswegen denn auch die Produkte solcher Uebergangszeiten, im ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewisse Zustimmung abgewinnen.

Ganz unerläßlich aber ist die Einheit auf dem Gipfel der Kunst; denn wenn der Baumeister zu dem Gefühl gelangt, daß seine Werke sich in edlen, einfachen, faßlichen Formen behaupten sollen, so wird er sich nach Bildhauern umsehen, die gleichmäßig arbeiten. An solchen Betern wird der Maler sich anschließen, und durch sie wird Steinbauer, Erzgießer, Schmiedewerker, Tischler, Töpfer, Schlosser, und wer nicht alles geleitet, ein Gebäude fordern lassen, das zuletzt Stücker und Wücker als behagliche Wohnung zu vollenden gesucht bemüht sind.

Es gibt Zeiten, wo eine solche Epoche aus sich selbst erblüht; allein nicht immer ist es rätlich, die Endwirkung dem Zufall zu überlassen, besonders in Tagen, wo die Zerstreuung groß ist, die Wünsche mannigfach, der Geschmack vielseitig. Von oben herein also, wo das anerkannte Gute versammelt werden kann, geschieht der Antrieb am sichersten; und in diesem Sinne ist obgenanntes Werk unternommen und zur Bewunderung vorwärts geführt, auf Befehl und Anordnung des Königlich preussischen Staatsministers Herrn Grafen von Bülow Erzellenz.

Im Vorbericht des Herrn Beuth ist ausgesprochen, daß der Techniker, in sofern er seiner Arbeit die höchste Vollendung gibt, alles Lob verdiene, daß aber ein Werk erst vollkommen befriedige, wenn das Ausgearbeitete, auch in seinen ersten Anlagen, seinen Grundformen wohl gedacht und dem wahren Kunstfinn gemäß erfunden werde.

Damit also der Handwerker, der nicht, wie der Künstler, einer weitumfassenden Bildung zu genießen das Glück hat, doch sein hohes Ziel zu erreichen ermutigt und gefördert sei, ward vorliegendes Werk unternommen, den Kunstschulen der ganzen preussischen Monarchie als Muster vor Augen zu bleiben. Es wird diejenigen, die es von Jugend auf ansichtig sind, gründlich belehren, so daß sie unter den unzählbaren Resten der alten Kunst das Vorzüglichste auffinden, wählen, nachbilden lernen, sodann aber in gleichem Sinne, worauf alles ankommt, selbst hervorzubringen sich angeregt fühlen.

Ein Werk, wie dieses, wäre nun durch merkantilische Speculation schwer zu fördern: es gehörte dazu königliche Munificenz, einsichtige, kräftige, anhaltende ministerielle Leitung; sodann mußten gelehrte Kenner, eifrige Kunstfreunde, geist- und geschmackreiche Künstler, fertige Techniker, alle zusammen wirken, wenn ein solches Unternehmen begonnen werden und zur Vollendung desselben gegründete Hoffnung erscheinen sollte.

Genannt haben sich als Zeichner zugleich und Kupferstecher Rauch, Moses und Funke, als Kupferstecher Sellier, Wachsmann, Lesnier, Ferdinand Berger jun., und bei einem Blatte Anderloni als leitender Meister. Als Kupferdrucker nennt sich Prêtre. Wenn nun der vorzüglichen Reinlichkeit und Zierlichkeit,

welche Zeichner und Kupferstecher an diesem Werk bewiesen, rühmlich zu gedenken ist, so verdient endlich auch die große Sauberkeit des Abdrucks billige Anerkennung, zumal da mehrere Blätter mit zwei Platten gedruckt sind. Ungemein sauber nach der in England erfundenen Weise in Holz geschnitten, erscheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußische gekrönte Adler, Reichsapfel und Szepter haltend. Ein Gleiches ist von den großen Buchstaben der sämtlichen Aufschriften zu sagen, welche mit Sinn und Geschmack älteren deutschen Schriftzügen nachgebildet worden. Mit Vergnügen finden wir sodann bemerkt, daß Herr Geheime Oberbaurat Schinkel auch in das Unternehmen mit Geist und Hand eingreift.

Und so liegen denn vor uns in groß Folio-Format mehrere Platten des Ganzen, das in drei Abteilungen bestehen wird. Von der ersten, welche architektonische und andere Verzierungen enthalten soll, bewundern wir acht Blätter; von der zweiten, Geräte, Gefäße und kleinere Monumente vorstellend, fünf; von der dritten, Verzierungen von Zeugen und für die Wirkerei insbesondere, vier Blätter oder vielmehr sechs, weil zwei einmal schwarz und einmal koloriert vorhanden.

Der Text kl. Fol.-Format, gleichfalls höchst elegant gedruckt, enthält kurz und klar nötige Anleitung, Andeutung, Hinweisen auf elementare, theoretische Grundsätze, welche, einmal gefaßt, zu ferneren Fortschritten sicheren Weg bahnen.

Uns aber bleibt nichts zu wünschen übrig, als von Zeit zu Zeit vom Wachsen und Gedeihen eines so wichtigen und einflußreichen Werkes Zeuge zu werden.

(Zweite Lieferung. Berlin 1823.)

Von diesem so kostbaren als schätzenswerten Unternehmen haben wir schon in des dritten Teils drittem Stück Seite 176 gebührende Anzeige gethan. Es wird herausgegeben von der technischen Deputation der Gewerbe und ist nicht im Handel. Es besteht in drei Abteilungen; die erste enthält architektonische und andere Verzierungen; die zweite Geräte, Gefäße und kleinere Monumente; die dritte Verzierungen für Teppiche und Muster für Wirkerei im allgemeinen.

Von jedem dieser dreie sind abermals merkwürdige Blätter in der zweiten Lieferung enthalten, die wir durch besondere Gunst das Glück haben vor uns zu sehen, und wollten wir bedauern, daß gerade bei nicht zu verzögerndem Abschluß des letzten Bogens uns keine Zeit übrig bleibt, das Einzelne nach Würden zu schätzen, so erheitern wir uns mit dem Gedanken, daß wir bei der gegenwärtigen Lieferung den Beifall und die Bewunderung wiederholen müßten, die uns von der vorigen abgenötigt wurden; ja, dies nicht allein, wir müssen bekennen, daß ein höchst sorgfältig begonnenes Werk mit größter Sorgfalt fortgeführt worden, so daß man sich wirklich enthalten muß, die zweite Sendung nicht höher als die erste zu schätzen.

Möge von Ausstellung zu Ausstellung, von deren glücklichen Vorzügen uns Berliner Freunde jederzeit unterhalten, die Wirksamkeit eines so bedeutenden Unternehmens immer deutlicher werden. Wie denn durch das Anschauen solcher Muster der gute Geschmack sich bis in die letzten Zweige der technischen Thätigkeit notwendig ergießen und der hohe Beförderer, die Leitenden und Ausführenden mit gar schönen Kunst- und Sittenfrüchten sich belohnt sehen müssen.

Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule.

Von Direktor Klöden. Berlin 1828.

Schon mehrere Jahre bewundern und benutzen wir die durch Herrn Beuth herausgegebenen Musterblätter, welche mit so viel Einsicht als Aufwand zum Vorteil der preussischen Gewerbschulen verbreitet worden; nun erfahren wir, daß abermals 37 Kupfertafeln für Zimmerleute, 9 Vorlegeblätter für angehende Mechaniker, beide Werke mit Text, ausgegeben werden. Gedachtes Programm belehrt uns von der umfassenden Sorgfalt, womit jener Staat sich gegen die unaufhaltsam fortstrebende Technik unsrer Nachbarn ins Gleichgewicht zu stellen trachtet, und wir haben die Wirksamkeit eines solchen Unterrichtes auch an einigen der Unsern erfahren, welche man dort gastlich aufzunehmen die Geneigtheit hatte.

In der Kürze, wie wir uns zu fassen genötigt sind, dürfen

wir sodann aussprechen, daß von jenen Anstalten um desto mehr zu hoffen ist, als sie auch auf Kunst gegründet sind; denn nur dadurch kann das Handwerk immer an Bedeutung wachsen. Indem es alles und jedes hervorbringen instand gesetzt, zu dem Nützlichen durchaus befähigt wird, verherrlicht es sich selbst, wenn es nach und nach auch das Schöne zu erfassen, solches auszudrücken und darzustellen sich kräftig beweißt.

In Berlin ist nunmehr eine so große Masse guten Geschmacks, daß der falsche Mod haten wird, sich irgend hervorathun; und eben jene Gewerbsanstalt, auf höhere Kunstanstalten gegründet, selbst höhere Kunstanstalt, ist durchaus in dem Falle, den reineren Sinn durch vollendete technische Darstellung zu begünstigen.

Verzeichnis der geschnittenen Steine

in dem Königl. Museum der Altertümer zu Berlin. 1827.

Unter vorstehendem Titel ist eine von Musqu abgefaßte deutsche Uebersetzung der von Winkelmann französisch herausgegebenen: *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*. Florence 1749, erschienen, nach welcher gegenwärtig noch die ganze Sammlung der Triumale geordnet ist und ihr zufolge auch die Sammlung der davon genommenen Abdrücke, welche von Karl Gottlieb Reinhardt gefertigt worden und in vierzehn Kästen, auf das schönste angeordnet, zu nicht geringer Erbauung vor uns stehen.

Der große Wert geschnittener Steine überhaupt ist so allgemein anerkannt, daß hiervon etwas zu sagen als überflüssig angesehen werden möchte. Nicht allein von dem kunstkennenden, suchenden höhern Altertum wurden sie geschätzt, gebraucht, gesammelt, sondern auch zu einer Zeit, wo es nur auf Pracht und Prunk angesehen war, als Juwel betrachtet, und so wurden sie ganz zuletzt, ohne Rücksicht auf die eingegrabene Darstellung, zur Verzierung der heiligen Schrine, womit hochverehrte Reliquien umgeben sind, in Gesellschaft anderer Edelsteine verwendet; wie denn in einem solchen die Geheimnisse der heiligen drei Könige zu Köln verwahrt werden, ungeachtet so manchen Gaudwechsls.

Von der größten Mannigfaltigkeit ist ferner der Nutzen, den der Kunstfreund und Altertumsforscher daraus zu ziehen vermag. Hievon werde nur ein Punkt hervorgehoben. Die Gemmen erhalten uns das Andenken verlornen wichtiger Kunstwerke. Der höhere gründliche Sinn der Alten verlangte nicht immer ein anderes, neues, nie gesehenes Gebilde. War der Charakter bestimmt, aufs Höchste gebracht, so hielt man an dem Gegebenen fest, und wenn man auch, das Gelingene wiederholend, aus- und abwich, so strebte man doch immer, theils zu der Natur, theils zu den Hauptgedanken zurückzukehren.

Wenn man denn nun auch die Behandlung der besondern Darstellungsarten dem Zweck, dem Material anzueignen verstand, so benutzte man das Gegebene als Kopien und Nachahmung der Statuen, selbst im kleinsten, auf Münzen und geschnittenen Steinen. Deswegen denn auch beide einen wichtigen Teil des Studiums der Alten ausmachen und höchst behilflich sind, wenn von Darstellung ganz verlornen Kunstwerke oder von Restauration mehr oder weniger zertrümmerter die Rede ist. Mit aufmerksamer Dankbarkeit ist zu betrachten, was, besonders in den letzten Zeiten, auf diesem Wege geschehen ist; man fühlt sich aufgefordert, daran selbst mitzuwirken, durch Beifall erfreut, unbekümmert um den Widerspruch, da in allen solchen Bemühungen es mehr um das Bestreben als um das Gelingen, mehr um das Suchen als um das Finden zu thun ist.

Auf die Person des Sammlers, Philipp Baron von Stosch, aufmerksam zu machen, ist wohl hier der Ort. Der Artikel des Konversationslexikons wird hier, wie in vielen andern Fällen, theils befriedigen, theils zu weiterm Forschen veranlassen. Wir sagen hier lakonisch nur so viel: Er war zu seiner Zeit ein höchst merkwürdiger Mann. Als Sohn eines Geistlichen studiert er Theologie, geht freisinnig in die Welt, mit Kunstliebe begabt, so wie persönlich von Natur ausgestattet; er ist überall wohl aufgenommen und weiß seine Vorteile zu benutzen. Nun erscheint er als Reisender, Kunstfreund, Sammler, Weltmann, Diplomat und Wagehals, der sich unterwegs selbst zum Baron konstituiert hatte und sich überall etwas Bedeutendes und Schätzenswertes zuzueignen mußte. So gelangt er zu Seltenheiten aller Art, besonders auch zu gedachter Sammlung geschnittener Steine.

Es wäre anmuthig, näher und ausführlicher zu schildern, wie er in den Frühling einer geschichtlichen Kunstkenntnis glücklicherweise eingetreten. Es reut sich ein frisches Beschauen alterthümlicher Gegenstände, noch ist die Würdigung derselben unvollkommen, aber es entwickelt sich die geistreiche Anwendung klassischer Schriftsteller auf bildende Kunst; noch vertraut man dem Buchstaben mehr als dem lebendig gesprochenen Zeugnis. Der Name des Künstlers auf dem geschnittenen Steine steigert seinen Wert. Mer schon kennt die erste wahrhaft entwickelnde, historisch folgerechte Methode, wie sie durch Mengs und Winkelmann zu Heil und Segen auftritt.

Von den fernern Schicksalen der Gemmensammlung, die uns hier besonders beschäftigt, bemerken wir, daß nach dem Tode des Barons ein Neffe, Wilhelm Muul Stosch, mit vielem andern auch das Kabinett ererbt; es wird eingepackt und versendet, ist durch Unaufmerksamkeit des Expeditors eine Zeit lang verloren, wird endlich in Livorno wiedergefunden und kommt in Besitz Friedrichs des Großen, Königs von Preußen.

Es gab frühere Abgüsse der Sammlung; aber die Versuche, gestochen und mit Anmerkungen herauszukommen, mißlingen. Einzelne Steine kommen im Abdruck in verschiedene Dattylotiken, in Deutschland in die Lippertsche, in Rom in die Dehnsche, und fanden sich auch wohl einzeln hie und da bei Händlern und in Kabinetten. Der Wunsch, sie im ganzen zu besitzen und zu übersehen, war ein vieljähriger bei uns und andern Kunstfreunden; er ist gegenwärtig auf das angenehmste erfüllt und dieser angebotene Schatz mit allgemeiner Theilnahme zu begrüßen. Wir eilen zur Bekanntmachung des Nächsten und Nötigen.

[Schema der Fortsetzung.]

Geschichte des Künstlers Reinhardt.

Welcher jetzt sowohl Glasplatten als Massenabdrücke den Liebhabern gegen billige Preise überliefert

Die Sammlung im einzelnen sorgfältig durchzusehen.

Die vorzüglichsten Stücke, schon bekannt, ähnlich hervorzuheben, Weniger bekannte gleichfalls ins Licht zu stellen.

Aufmerksamkeit auf Nachbildungen wichtiger alter Kunstwerke.

Auf geistreiche Vermaunungsfälligung mythologischer Gegenstände.

Auf geſchmackvolle Scherze.
Vergleichen in Kinderspielen.
Emblemen.
Und ſonſtigen Darſtellungen aller Art.

Hemsterhuis-Galliziniſche Gemmenſammlung.

Den Freunden meiner litterariſchen Thätigkeit iſt der II. Abtheilung 5. Teil Aus meinem Leben *) bekannt genug; ſie wiſſen, daß ich nach überſtandenem traurigem Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange ſchuldigen Beſuch bei Freunden zu Bempelfort, Duisburg und Münster abzuſtatten; wie ich denn auch nicht verfehlte, ausführlich zu erzählen, daß ich mich zu gewünſchter Erheiterung überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münster berichtete ich umſtändlich und machte beſonders bemerklich, wie eine von Hemsterhuis hinterlaſſene Gemmenſammlung den geiſtig-äſthetiſchen Mittelpunkt verlieh, um welchen ſich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinſtimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abſchied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich ſie, durch Ordnung geſichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieſes bedeutenden Kunſtfachſ die Weimarischen Freunde entſchieden förđerte; daraus entſtand ſodann der Aufſatz, welcher vor der Jenaiſchen Allgemeinen Litteraturzeitung des Januars 1807 als Programm ſeine Stelle nahm, worin die einzelnen Steine betrachtet, beſchrieben und gewürđigt, neßt einigen beigeſügten Abbildungen zu finden ſind.

Da die Beſitzerin dieſen Schatz verkäuflich abzulaſſen und das Erlöſte zu wohlthätigen Zwecken zu verwenden geneigt war, ſuchte ich eine Uebereinkunft deßhalb mit Herzog Ernſt von Gotha zu vermitteln. Dieſer Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürđigen, reich genug, ſeine edle Neigung ungehindert zu befriedigen,

*) Die Kampagne in Frankreich, Bd. 24 dieſer Ausgabe. D. G.

war aufs Höchste versucht, sich unsere Sammlung anzuschauen, doch da ich zuletzt seine schmeichelnden Entschuldigungen zu Gunsten des Ankaufs entschieden glaubte, überraschte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

„So lebhaft er auch den Besitz der vorliegenden, von ihm als kostlich anerkannten Gemmen wünsche, so hindere ihn doch daran nicht etwa ein innerer Zweifel, sondern vielmehr ein äußerer Umstand. Ihm sei keine Freude, etwas für sich allein zu besitzen; er theile gern den Genuß mit andern, der ihm aber sehr oft verkümmert werde. Es gebe Menschen, die ihre tiefblickende Kennerschaft dadurch zu beweisen suchen, daß sie an der Echtheit irgend eines vorgelegten Kunstwerks zu zweifeln scheinen und solche verdächtig machen. Um sich nun dergleichen nicht wiederholt auszusetzen, entlasse er lieber dem wünschenswerten Verlangen.“

Wir enthalten uns nicht, bei dieser Gelegenheit noch folgendes hinzuzusetzen. Es ist wirklich argwöhnisch, mit Zweifeln das Vorzüglichste aufgenommen zu sehen; denn der Zweifelhafte überhebt sich des Beweises, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in solchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem andern, wodurch wir, alles zusammengenommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen andern überzeugen?

Nun aber findet die Zweifelsucht kein reicheres Feld, sich zu ergehen, als gerade bei geschnittenen Steinen: bald heißt es eine alte, bald eine moderne Kopie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inschrift, die von besonderem Wert sein sollte; und so ist es gefährlicher, sich auf Gemmen einzulassen als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umsicht gefordert wird, wenn es zum Beispiel gewisse paduanische Nachahmungen von den echten Originalen zu unterscheiden gilt.

Die Vorstcher der königlich französischen Münzsammlung haben längst bemerkt, daß Privatkabinette, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falsche enthalten, weil die Besizer in einem beschränkten Kreise das Auge nicht genugsam üben konnten und mehr nach Neigung und Vorurtheil bei ihrem Geschäft verfahren.

Befehen wir aber zum Schluß die Sache genau, so gilt dies von allen Sammlungen, und jeder Besitzer wird gern gestehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir lehren in Hoffnung, dieses Abschweifen werde verziehen sein, zu unserm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürstliche Freundin und zuletzt an den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gelangte, nach dessen Hinscheiden ich den Wunsch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das teure, so genau geprüfte Band befindlich sei; wie ich mich denn auch hierüber an gedachtem Orte andringlich vernehmen ließ.

Diesen Wunsch einer Aufklärung wert zu achten, hat man höchsten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Ihrer Majestät des Königs der Niederlande einen vorzüglichen Platz einnehme; welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhaftesten Danke zu erkennen habe und es für ein Glück achte, gewiß zu sein, daß so vortreffliche Einzelheiten von anerkanntem Wert, mit Kenntnis, Glück und Aufwand zusammengebracht, nicht zerstreut, sondern auch für die Zukunft beisammen gehalten werden. Vielleicht befanden sie sich noch in denselbigen Kästchen, in welche ich sie vor so viel Jahren zusammengestellt. Da man bei einem langen Leben so vieles zersplittert und zerstört sieht, so ist es ein höchst angenehmes Gefühl, zu erfahren, daß ein Gegenstand, der uns lieb und wert gewesen, sich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen diese Kunstedelsteine den höchsten einsichtigen Besitzern und allen echten Freunden schöner Kunst immerfort zur Freude und Belehrung gereichen; wozu vielleicht eine französische Uebersetzung jenes Neujahrsprogramms der Allgemeinen Genanthen Literaturzeitung, mit beigefügten charakteristischen Umrissen, nicht wenig beitragen und ein angenehmes Geschenk für alle diejenigen sein wurde, welche sich in diesen Regionen mit Ernst und Liebe zu ergehen geneigt sind, worauf hinzudeuten ich nur zur dankbaren Pflicht mache.

Notice sur le Cabinet des Medailles et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas; par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye 1823.

Im fünften Bande der zweiten Abtheilung Aus meinem Leben S. 358 sprach ich den dringenden Wunsch aus, zu erfahren, wo sich die Hemsterhuis-Galliguische Gemmencollection wohl befinden möchte. Er gelangte glücklicherweise dahin, woher nur der beste Aufschluß zu theil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majestät ließen allergnädigst durch des Herrn Landgrafen Ludwig Christian von Hessen Hochfürstliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchst Ihro Besitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt sei. Wie sehr ich dankbarlichst hiudurch beruhigt worden, verhehle ich nicht, ebenfalls in Kunst und Altertum, Heft I, Bd. IV, S. 157, gebührend auszusprechen. Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf eben die Weise vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Uebersicht der im Haag aufgestellten Kopfarbeiten dieses Sachs zu erlangen ist. Wir übersetzen aus der Vorrede so viel als nothig, um unsern Lesern, vorzüglich den Reisenden, die Kenntnis eines so bedeutenden Gegenstandes zu überliefern.

Die Sammlung verdankt ihren Ursprung dem Statthalter Wilhelm IV., der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Kunst liebend, sich mit Sammeln beschäftigte. Er kaufte unter andern die Altertümer, Medaillen und geschnittenen Steine des Grafen de Thoms, Schwiegersohns des berühmten Boerhave. Prinz Wilhelm V., sein Sohn, folgte diesem Beispiel und vermehrte den Schatz unter Beirat der Herren Bosmaer und Friedrich Hemsterhuis. Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das Land. Umstände hinderten ihn, die ganze Sammlung mitzunehmen; ein großer Theil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden, den größten Theil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen sowie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorieichen Vorfahren be-

feelt, faßte der gegenwartig regierende Monarch im Jahr 1816 den Gedanken, aus den Resten der organischen Sammlung ein königliches Kabinett zum öffentlichen Gebrauch zu bilden, und befahl, dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung, bei Vereinzelung des berühmten Kabinetts des Herrn van Damme, waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Direktors und den Auftrag, das Ganze einzurichten.

Die königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1) Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Gallizin, kaiserlich russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden gelangte und von seiner Tochter, Gemahlin d. s. Prinzen Salu Reisserscheid Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst, als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs, einen Dioskorides, Nalus, Onapus, Syllus, Nikomachus, Hellen und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Alterthums.

2) Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener Steine, welche Herr Hultmann, sonst Gouverneur des nördlichen Brabants, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau von Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schatzbare Stücke.

3) Eine zahl- und wertreiche Sammlung neuerer Münzen, die meistens inländisch, Belagerungs- und andere kurrente Münzen, verkauft durch verwitwete Frau von Schuylenbutch von Pommeneede im Haag.

4) Das herrliche Kabinett geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor de Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den bedeutenden Brief schrieb über einen alten geschnittenen Stein, vorstellend eine Meernymphen an einem Meerpferd her schwimmend, von herrlicher Kunst.) Baron de Smeth von Deurne verkaufte solches an Ihro Majestät.

5) Eine Sammlung griechischer, römischer, kufischer und arabischer
 Goethe, Werke XXX 25

bischer Münzen, auch einige geschnittene Steine, welche Major Sam-
bert von den afrikanischen Küsten mitbrachte, als Früchte seiner
Reise über den Boden des alten Karthago und seines fünfundsiebenzig-
jährigen Aufenthaltes zu Tunis. Darunter finden sich mehrere afri-
kanische seltene Münzen mit einigen unbekannten.

6) Eine schöne Thalersolge, abgelaufen durch Herrn Etzels, ehe-
maligen Pfarrer zu Maftricht.

7) Die reiche Sammlung geschnittener Steine, aus dem Nach-
lass des Herrn Baron von Hoorn von Mooswijk, dessen Erben
abgekauft.

8) Sammlung von Medaillen, Actons und neuen Münzen,
welche ehemals dem reichen Kabinett des Herrn Tibbeß zu Leyden
angehörte und welche die Erben des Herrn Polveld, eines der
Präsidenten des hohen Gerichtshofs zu Haag, Ihro Majestät über-
liehen.

Nur jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Maje-
stät mit diesem Kabinett noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen
aus dem Nachlass Ihro verstorbenen königlichen Väter der Prinzess
von Drankten und der Herzogin von Braunschweig, Mutter und
Zawesler des Königs. Von Zeit zu Zeit wurden auch einzeln,
besonders durch Verkauf der Doppelten, einige schöne geschnittene
Steine hinzugekauft und eine große Anzahl Medaillen und Münzen
aller Art.

Der heutige Nachricht gibt uns zu manchen Betrachtungen An-
laß, wovon wir einiges hier anführen.

Zuvörderst begreift uns das herrliche Gesicht, wie ein
ernstlich gefaßter Entschluß nach dem größten Misserfolg durch
den Erfolg glücklich bekräftigt und ein Zweck erreicht werde, höher,
als man sich ihn hatte vorstellen können. Hier bewahrheitet sich
abermals, daß, wenn man nur nach irgend einer Nebenlinie gleich
weder einen entscheidenden Posten faßt, einen Punkt ergreift, von
dem aus man ruht, zu dem man alles wieder ausführt, sobald
das Unternehmen schon geborgen sei und man sich einen glücklichen
Erfolg versprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dreht sich hier auf, wie wohl ein
Fürst handelt, wenn er das, was einzelne mit Leidenschaftlicher

Ruhe, mit Glück, bei Gelegenheit gesammelt, zusammenhält und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntnis und gewisser Mut, den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen, mit verständig-mäßigem Aufwand, eine bedeutende Vereinigung mancher Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Wert darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nötig war, so viel treffliche Einzelheiten zusammen zu schaffen und zusammen zu halten, mit in Anschlag bringen, dergestalt, daß oft, von einer Seite durch Mangel an unterschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen dergleichen Schätze unbekannt und unbenuzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sich's nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben; von der andern bleibt es erfreulich, zu sehen, wenn große, mit Göttern gesegnete Fürsten zwar haushälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen, großmütig zu sein, ohne dadurch zu gewinnen, und doch wird beides zugleich der Fall sein, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wohl alles das angesehen werden darf, was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hatten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man leugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sei? Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm, treffliche Werke, die einflußreich werden konnten, die, es sei nun auf Produktivität oder auf Kenntnis, auf That oder Gesichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler so wie dem Liebhaber öfter vorzulegen und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist, ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, was man stiften, was man fortpflanzen wollte, so wird wohl nichts zu wünschen übrig bleiben.

Sehen wir doch schon im gegenwärtigen Falle, daß der werthe Vorgesetzte genannter Sammlung sich selbst wesentlich verpflichtet, die höchsten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto seiner sorgfältigen Arbeit auf das deutlichste bezeichnet: „Die Werke der Kunst gehören nicht Einzelnen, sie gehören der gebildeten Menschheit an“ *Heeren, Ideen 3. Teil, 1. Abtheilung.*

Münzkunde der deutschen Mittelzeit.

(Auf Anfrage.)

1817.

Ueber die zwar nicht seltenen, doch immer geschehen problematischen Goldmünzen, unter dem Namen Regenbogenschufelchen bekannt, wüßte ich nichts zu entscheiden, wohl aber folgende Meinung zu eröffnen.

Sie stammen von einem Volke, welches zwar in Hinsicht auf Kunst barbarisch zu nennen ist, das sich aber einer wohlverstandenen Technik bei einem rehen Münzwesen bediente. Wenn nämlich die frühern Griechen Gold- und Silbermünzchen zu stampfen, dabei aber das Abspringen vom Anloß zu verhindern gedachten, so gaben sie der stählernen Unterlage die Form eines Kronenbohrers, worauf das Münzchen gesetzt, der Stempel aufschloß und so das Uebergebilde abgedruckt ward, der Eindruck des untern viereckten Jackson-Hilfsmittels verwandelte sich nach und nach in ein begrenzendes, mancherlei Bildwerk enthaltendes Viereck, dessen Ursprung sich nicht mehr ahnen läßt.

Das unbekannte Volk jedoch, von welchem hier die Rede ist, vertiefte die Unterlage in Schuffelform und grub zugleich eine gewisse Gestalt hinein; der obere Stempel war konvex und gleichfalls ein Gebild hineingegraben. Wurden nun das Münzchen in die Stempelschale gesetzt und der obere Stempel darauf geschlagen, so hatte man die schuffelförmige Münze, welche noch öfters in Deutschland aus der Erde gegraben wird; die darauf erscheinenden Gestalten aber geben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Die erhabenen Seiten der drei mir vorliegenden Exemplare

zeigen barbarische Nachahmungen bekannter, auf griechischen Münzen vorkommender Gegenstände, einmal einen Löwenrachen, zweimal einen Taschenkrebs, Gebilde der Unruhigkeit, wie sie auch häufig auf silbernen bacischen Münzen gesehen werden, wo die Goldphilippen offenbar kindisch pfuscherhaft nachgeahmt sind. Die hohle Seite zeigt jedesmal sechs kleine halbkugelförmige Erhöhungen, hiedurch scheint mir die Zahl des Wertes ausgesprochen.

Das Merkwürdigste aber ist auf allen dreien eine sichelförmige Umgebung, die auf dem einen Exemplar unzweifelhaft ein Hufeisen vorstellt und also da, wo die Gestalt nicht so entschieden ist, auch als ein solches gedeutet werden muß. Diese Vorstellung scheint mir Original, fand sie sich auch auf andern Münzen, so läme man vielleicht auf eine nähere Spur; jedoch möchte das Bild immer auf ein berittenes kriegertisches Volk hindeuten.

Ueber den Ursprung der Hufeisen ist man ungewiß: das älteste, das man zu kennen glaubt, soll dem Pferde des Königs Childerich gehört haben und also um das Jahr 481 zu setzen sein. Aus andern Nachrichten und Kombinationen scheint hervorzugehen, daß der Gebrauch der Hufeisen in Schwung gekommen zu der Zeit, als Franken und Deutsche noch für eine Völkerchaft gehalten wurden, die Herrschaft hinüber und herüber schwankte und die kaiserlich-königlichen Gebieter bald driesseits, bald jenseits des Rheins größere Macht aufzubieten wußten. Wollte man sorgfältig die Orte verzeichnen, wo dergleichen Münzen gefunden worden, so gabe sich vielleicht ein Aufschluß. Sie scheinen niemals tief in der Erde gelegen zu haben, weil der Volksglaube sie da finden läßt, wo ein Fuß des Regenbogens auf dem Ader aufstand, von welcher Sage sie denn auch ihre Benennung gewonnen haben.

Von deutscher Baukunst.

1823.

Einen großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiener und Spanier schon von alten Zeiten her, wir aber erst in der neuesten die deutsche (*tedesca, germanica*) genannt haben. Mehrere

Jahrhunderte ward sie zu kleinern und zu ungeheuren Gebäuden angewendet; der größte Theil von Europa nahm sie auf; Tausende von Künstlern, Abertausende von Handwerkern übten sie; den christlichen Kultus forderte sie hochlich und wirkte mächtig auf Geist und Sinn: sie muß also etwas Großes, gründlich Gefahltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältnisse verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderstehlich ist.

Merkwürdig war uns daher das Zeugnis eines Franzosen, eines Mannes, dessen eigene Bauweise der geruheten sich entgegen setzte, dessen Zeit von derselben äußerst ungünstig urtheilte; und dennoch spricht er folgendermaßen.

„Alle Zufriedenheit, die wir an irgend einem Kunstschönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß beobachtet sei, unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch so viel äußere Zierat anwenden, Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt; ja, man kann sagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhafter und unertraglicher wird, wenn man die äußeren Zieraten durch Reichthum der Arbeit oder der Materie steigert.

„Um diese Behauptung noch weiter zu treiben, sag' ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entspringt, keineswegs kostbarer Materialien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen; sie glänzt vielmehr und macht sich fühlbar, hervorblickend aus dem Lurte und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beschauen wir mit Vergnügen einzelne Massen jener gotischen Gebäude, deren Schönheit aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Theilen und der Theile unter einander entspringen erscheint und bemerklich ist, ungeachtet der häßlichen Zieraten, womit sie verdeckt sind, und zum Trutz derselben. Was uns aber am meisten überzeugen muß, ist, daß, wenn man diese Massen mit Genauigkeit untersucht, man im ganzen dieselben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunst erbaut, uns beim Anblick so viel Vergnügen gewähren.“

François Blondel, Cours d'Architecture, Cinquième partie. Liv. V. Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hiebei gar wohl jüngerer Jahre, wo

der Straßburger Münster so große Wirkung auf uns ausübte, daß wir ungerufen unser Entzücken auszusprechen nicht unterlassen konnten. Eben das, was der französische Baumeister nach gepflogener Messung und Untersuchung gesteht und behauptet, ist uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraschen, Rechenschaft geben solle.

Standen aber diese Gebäude Jahrhunderte lang nur wie eine alte Ueberlieferung da, ohne sonderlichen Eindruck auf die größere Menschenmasse, so lißen sich die Ursachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erschien ihre Wirkksamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Ältere beiderlei Geschlechts waren von solchen Eindrücken übermannt und hingerissen, daß sie sich nicht allein durch wiederholte Beschauung, Messung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, sondern auch diesen Stil bei noch erst zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten und eine Zufriedenheit fanden, sich gleichsam urväterlich in solchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Anteil an solchen Produktionen der Vergangenheit erregt worden, so verdienen diejenigen großen Dank, die uns in den Stand setzen, Wert und Würde im rechten Sinne, das heißt historisch zu fühlen und zu erkennen, wovon ich nunmehr einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältnis zu so bedeutenden Gegenständen aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg sah ich kein wichtiges, imposantes Werk dieser Art. Der Eindruck erlosch, und ich erinnerte mich kaum jenes Zustandes, wo mich ein solcher Anblick zum lebhaftesten Enthusiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte solche Gefinnungen nicht wieder beleben, um so weniger als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen; und so lebte ich viele Jahre solchem Kunstzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahr 1810 jedoch trat ich, durch Vermittelung eines edlen Freundes, mit den Gebrüdern Boissierée in ein näheres Verhältnis. Sie teilten mir glänzende Beweise ihrer Bemühungen mit; sorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, teils im Grundriß, teils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude

bekannt, daß nach scharfer Prüfung gar wohl die erste Stelle in dieser Bauart verdient; ich nahm ältere Studien wieder vor und belehrte mich durch wechselseitige freundschaftliche Besuche und eifrige Betrachtung gar mancher aus dieser Zeit sich herschreibenden Gebäude, in Kupfern, Zeichnungen, Gemalden, so daß ich mich endlich wieder in jenen Zuständen ganz einheimisch fand.

Allein der Natur der Sache nach, besonders aber in meinem Alter und meiner Stellung, mußte mir das Wichtigste dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die besten Forderung darreichten.

Nun fand sich glücklicherweise, daß Herr Moller, ein höchst gebildeter, einsichtiger Künstler, auch für diese Gegenstände entzündet ward und auf das glücklichste mitwirkte. Ein entdeckter Originalriß des Kölner Doms gab der Sache ein neues Ansehen; die lithographische Kopie desselben, ja die Kontrabande, wodurch sich das ganze zweithändige Bild durch Zusammenfügen und Anstücken den Augen darstellen ließ, wirkte bedeutsam; und was dem Geschichtsfreunde zu gleicher Zeit höchst willkommen sein mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerst das Herankommen der von uns diesmal betrachteten Bauart, sodann ihre höchste Höhe und endlich ihr Abnehmen vor Augen sehen und bequem erkennen sollte. Dieses findet nun um desto eher statt, da das erste Werk vollendet vor uns liegt und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieser Art handeln wird, auch schon in seinen ersten Heften zu uns gekommen ist.

Mögen die Unternehmungen dieses eben so einsichtigen als thätigen Mannes möglichst vom Publikum begünstigt werden; denn mit solchen Dingen sich zu beschäftigen ist an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unsere Nachkommen ein vollständiger Begriff hervorzugehen soll.

Und so massen wir denn gleiche Aufmerksamkeit und Theilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Bossereau wünschen, dessen erste Lieferung wir früher schon im allgemeinen angezeigt.

Mit aufrichtiger Theilnahme sehe ich nun das Publikum die Vorteile genießen, die nur seit dreizehn Jahren gezogt sind, denn

so lange bin ich Zeuge der eben so schwierigen als anhaltenden Arbeit der Boissier'schen Verbundeten. Mir fehlte es nicht diese Zeit her an Vatterlung frischgezeichneter Risse, alter Zeichnungen und Kupfer, die sich auf solche Gegenstände bezogen; besonders aber wichtig waren die Probedrucke der bedeutenden Platten, die sich durch die vorzüglichsten Kupferstecher ihrer Vollenbung näherten.

So schon mich aber auch dieser frische Anteil in die Neigungen meiner früheren Jahre wieder zurück versetzte, fand ich doch den größten Vorteil bei einem kurzen Besuche in Köln, den ich an der Seite des Herrn Staatsministers von Stein abulegen das Glück hatte.

Ich will nicht leugnen, daß der Anblick des Kölner Doms von außen eine gewisse Aппrehension in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben mußte. Hat eine bedeutende Name etwas Ehrwürdiges, ahnen, sehen wir in ihr den Konflikt eines würdigen Menschenwerks mit der stillmachtigen, aber auch alles nicht achtenden Zeit, so tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieses Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menschen erinnert, sobald er sich unterfangt, etwas Uebergroßes leisten zu wollen.

Selbst der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig sein wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt, nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie spricht, da erstaunen wir frohlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längst schon besonders mit dem Grundriß beschäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und so konnte ich, da beinahe zu allem der Grund gelegt ist, die Spuren der ersten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Eben so halfen mir die Probedrucke der Seitenansicht und die Zeichnung des vorderen Aufrisses einigermaßen das Bild in meiner Seele aufzubauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch so übergroß, daß man sich zu dessen Höhe nicht aufschwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boissier'sche Arbeit sich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunstfreund auch in der Ferne Gelegenheit, sich von dem höchsten Gipfel, wozu sich diese Bauweise erhoben, völlig zu überzeugen, da er denn, wenn er gelegentlich

sich a. d. Reisenber jener wundersamen Stätte nähert, nicht mehr der persönlichen Empfindung, dem truben Vorurtheil oder, im Gegentheil, einer übereilten Aneignung sich hingeben, sondern als ein Wissender und in die Hüttengeheimnisse Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermisste in Gedanken ersetzen wird. Ich wenigstens wünsche mir Glück, zu dieser Klarheit nach fünfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotisch gesinnter, geistreicher, emsiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu sein.

Daß ich bei diesen erneuten Studien deutscher Baukunst des dreizehnten Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münster gedachte und des damals, 1772, im ersten Enthusiasmus verfaßten Druckbogens nicht eckteute, da ich mich desselben beim spätern Lesen nicht zu schämen brauchte, ist wohl natürlich; denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwicklung der einzelnen Theile eben aus diesem Ganzen eingesehen und nach langem und wiederholtem Anschauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Thurm doch seiner eigentlichen Vollendung ermangele. Das alles traf mit den neueren Ueberzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufsatz etwas Amphigourisches in seinem Stil bemerken läßt, so möchte es wohl zu verzeihen sein, da wo etwas Unausgesprochenes auszusprechen ist.

Wir werden noch oft auf diesen Gegenstand zurückkommen und schließen hier dankbar gegen diejenigen, denen wir die gründlichsten Vorarbeiten schuldig sind, Herrn Moller und Binding, jenem in seiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln, diesem in dem Versuch einer Einleitung in die Geschichte der altdeutschen Baukunst; wovon mir denn gegenwärtig als erwünschtestes Hülfsmittel die Darstellung zu Handen liegt, welche Herr Sulpiz Boisseree als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntnis aufgesetzt hat.

Zu Boissérées Aufsatz über Herstellung des Straßburger Münsters.

1816.

Auf diese Weise erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einsichtiger, thatiger junger Freunde, welche Anstalten und Vorkehrungen sich nötig machten, um jene ungeheuren Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geschmac die nördlichere Baukunst vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhundert sich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis sie zuletzt durch Abweichung und Ueberladung, wie es den Künsten gewöhnlich geht, nach und nach sich verschlummerte. Diese Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Mollerischen Hefte, wenn sie alle beisammen sind, zu unserer Benuthung anstellen können. Auch schon die viere, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln sind nicht numeriert; am Schlusse wird erst das Verzeichnis folgen, wie sie nach der Zeit zu legen und zu ordnen sind.

Schon jetzt haben wir dieses vorläufig gethan und sehen eine Reihe von sechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwischen, was von Grund und Aufrissen ähnlicher Gebäude zu Handen war, und finden schon einen Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Mollerischen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung legen, woran er für sich und mit andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

Alsdann wird, nach abgelegten Vorurteilen, Lob und Tadel gegründet sein und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte auf einander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deshalb immer wünschenswerter sein, daß das große Werk der Herren Boissérée, den Dom zu Köln darstellend, endlich erscheine. Die Tafeln, die schon in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, gibt erst einen Begriff von der ungeheuren Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit, als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Archiven thätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hiezu noch ferner das Facsimile des großen Originalaufzuges, welchen Herr Moller gleichfalls beforzt, so wird über diesen Theil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Ländern aufgeführten Gebäude solcher Art früher und späterer Zeit gar wohl beurtheilen können; und wir werden alsdann nicht mehr die Produkte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und eins mit dem andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

Pentazonium Vimariense,

dem dritten September 1825 gewidmet,

vom Oberbaudirektor Coudray gezeichnet, gestochen vom Hofschnitz-
stecher Schnurerdgeburth.

Das seltene und mit dem reinsten Enthusiasmus gefeierte Fest der fünfzigjährigen Regierung Ihres des Herrn Großherzogs von Sachsen Weimar Eisenach königliche Hoheit zu verherrlichen, nahmen auch die Künste eine besondere Verpflichtung; unter ihnen that sich die Baukunst hervor, in einer Zeichnung, welche, nammehr in Kupferstich gefaßt, dem allgemeinen Anschauen übergeben ist.

Zu seiner Darstellung nahm der geistreiche Künstler den Anlaß von jenen antiken Prachtbauten, wo man von unten, Stockwerk über Stockwerk in die Höhe ging und, den Durchmesser der Area

nach Stufenart zusammenziehend, einer Pyramiden- oder sonst ausgeprägten Form sich zu nähern trachtete. Wenig ist uns davon übrig geblieben, von dem Trizonium des Quintilius Varus nur der Name, und was wir noch von dem Septizonium des Severus wissen, kann unsere Billigung nicht verdienen, indem es vertikal in die Höhe stieg und also dem Auge das Gefühl einer geforderten Solidität nicht eindrücken konnte.

Bei unserm Pentazonium ist die Anlage von der Art, daß erst auf einer gehörig festen Aestiva-Basis ein Säulengebäude dorischer Ordnung errichtet sei, über welchem abermals ein ruhiges Massiv einer jonischen Säulenordnung zum Grunde dient, wodurch denn also schon vier Zonen absolviert waren, worauf abermals ein Massivaufsatz folgt, auf welchem korinthische Säulen, zum Tempelgipfel zusammengebrängt, den höheren Abschluß bilden.

Die erste Zone soll man durch ihre Bildwerke einer kräftigthatigen Jugendzeit gewidmet, geistigen und körperlichen Übungen und Vorbereitungen mancher Art. Die zweite soll das Andenken eines mittleren Manneslebens bewahren, in That und Tugend, Mühen und Leiden zugebracht, auf Krieg und Frieden, Ruhe und Bewegung hindeutend. Die dritte Zone gibt einem reich gesegneten Familienleben Raum. Die vierte deutet auf das, was für Kunst und Wissenschaft geschehen. Die fünfte läßt uns die Begründung einer sichern Staatsform erblicken, worauf sich denn das Heiligtum eines wohlverdienten Ruhms erhebt.

Ob nun gleich zu unserer Zeit Gebäude dieser Art nicht leicht zur Wirklichkeit gelangen durften, so achtete der denkende Künstler doch für Pflicht, zu zeigen, daß ein solches Prachtgerüste nicht bloß phantastisch gefabelt, sondern auf einer innern Möglichkeit gegründet sei, weshalb er denn in einem zweiten Blatte die vorsichtige Konstruktion desselben, sowohl in Grundrissen als Durchschnitten, den Kenneraugen vorlegte; woneben man auch umständlicher, als hier geschieht, durch eine gedruckte Erklärung erfahren kann, worauf teils durch reale, teils durch allegorische Darstellungen gedeutet worden.

Und so wird denn endlich an dem Aufriß, welcher die Hauptplatte darstellt, der einsichtige Kennerblick geneigt unterscheiden und beurteilen, in wiefern die schwierige Uebersetzerstellung ver-

schiedener Säulenordnungen, von der derbsten bis zu der schlankesten, gelungen, in wiefern die Profile dem jedesmaligen Charakter gemäß bestimmt und genügend gezeichnet worden.

Reht nun das Auge zu dem beim ersten Anschauen empfangenen Eindruck nach einer solchen Prüfung des Einzelnen wieder zurück, so wünschen wir die Frage günstig beantwortet, ob der allgemeine Umriss des Ganzen, der so zu nennende Schattenriß, dem Auge gefällig und nicht seinem reichen Inhalte dem Geiste faßlich sei? indem wir von unserer Seite hier nur eine allgemeine Anzeige beabsichtigen konnten.

Wenn nun der Künstler in einer genauen, zum saubersten ausgeführten Zeichnung das Seinige geleistet zu haben hoffen durfte, so kann die Arbeit des Kupferstechers sich gleichfalls einer geneigten Aufnahme getrosten. Herr Schwerdackburth, dessen Geschicklichkeit man bisher nur in kleineren, unsere Taschenbücher zierenden Bildern liebte und bewunderte, hat sich hier in ein Feld begeben, in welchem er bisher völlig fremd gewesen; deshalb eine Unbekanntschaft eines Kupferstechers mit dem ardentelton'schen Detail vom Kenner mit Nachsicht zu beurtheilen sein durfte. Ferner ist zu bedenken, daß bei einer solchen Arbeit die geschickteste Hand ohne Beihülfe von mittelstehenden Maschinen sich in Verlegenheit finden kann.

Eines solchen Vorteils, welcher dem Künstler in Paris und andern in dieser Art vielthätigen Städten zu Theil kommt, ermangelt die unsrige so gut wie gänzlich: alles ist hier die That der eigenen freien Hand, es sei, daß sie die Stadlernadel oder den Grabstichel geführt. Hierdurch aber hat auch dieses Blatt ein gewisses Leben, eine gewisse Anmut gewonnen, welche gar oft einer ausschließlich angewandten Technik zu ermangeln pflegt.

Eben so waren bei dem Abdruck gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, die bei größeren, den Fabrikanstalten sich nähernden Gelegenheiten gar leicht zu beseitigen sind, oder vielmehr gar nicht zur Sprache kommen.

Schließlich ist nur noch zu bemerken, daß dieses Blatt für die Liebhaber der Kunst auch dadurch einen besondern Wert erhalten wird, daß der lobliche Stadtrat zu Weimar dem Kupferstecher die Platte honoriert und die sorgfältig genommenen Abdrücke, als freundliche Gabe, den Verehrern des gefeierten Kunstes zur Er-

innerung an jene so bedeutende Epoche zugeteilt hat, welches allgemein mit anerkennendem Danke aufgenommen worden. Sie sind erfreut, dem Lebenden als Lebendige ein Denkmal errichtet zu sehen, dessen Sinn und Bedeutung von ihnen um so williger anerkannt wird, als man sonst dergleichen dem oft schwankenden Ermessen einer Nachkommenschaft überläßt, die, mit sich selbst allzu sehr beschäftigt, selten den reinen Enthusiasmus empfindet, um rückwärts dankbar zu schauen und gegen edle Vorgänger ihre Pflicht zu erfüllen, wozu ihr denn auch wohl Ernst, Mittel und Gelegenheit oft ermangeln mögen.

Architektur in Sizilien.

1828.

Architecture moderne de la Sicile, par J. Hittorf et L. Zanth.
A Paris.

Wie uns vor Jahren die modernen Gebäude Roms durch Fontaine und Percier, die Florentinischen durch Grandjean und Famin, die Genuesischen durch Gautier belehrend dargestellt worden, so haben sich, um gleichen Zweck zu erreichen, ausgebildete Männer, Hittorf und Zanth, nach Sizilien begeben und liefern uns die dortigen, besonders von Zeitgenossen Michel Angelos errichteten, öffentlichen und Privatgebäude, so wie auch dergleichen aus früheren christlich-kirchlichen Zeiten.

Von diesem Werke liegen uns 49 Tafeln vor Augen, und wir können solches, sowohl in Gefolg obgenannter Vorgänger als auch um der eignen Verdienste willen, Künstlern und Kunstfreunden auf das nachdrücklichste empfehlen. Ein reicher Inhalt, so charakteristisch als geistreich dargestellt, auf das sicherste und zarteste behandelt. Es sind nur Linearzeichnungen, aber durch zarte und starke Striche ist Licht- und Schattenseite hinreichend ausgedrückt; daher befriedigen sie mit vollkommener Haltung.

Bei gewissen baulichen Gegenständen fanden die Künstler perspektivische Zeichnung nötig, und diese machen den angenehmsten

Eindruck; etwas eigenthümlich Charakteristisches der sizilianischen Baukunst tritt hier hervor; wir wagen es nicht näher zu bezeichnen und bemerken nur einiges.

Dem Eintritt in die diesmal gelieferten Meisnischen Paläste sieht man sich in einem Hofe von hohen Wohnungen umkrant; wir empfinden sogleich Respekt und Wohlgefallen. Der Baumeister scheint dem Hausherrn einen anständigen Lebensgenuß zugesichert zu haben; man ist in einer grandiosen, aber nicht allzu ernstern Umgebung. Das Gleiche gilt von den Klöstern und andern öffentlichen Gebäuden; man ist von allem Düstern, Druckenden durchaus befreit, und diese Gebäude sind ihrem Zweck völlig angemessen.

Noch eine zweite allgemeine Bemerkung stehe hier. Nicht leicht hat irgendwo eine edle Bildhauerkunst der Einbildungskraft so viel Anteil an ihren Werken gestattet als wie in Sizilien; deswegen sie auch schwer zu beurtheilen sind.

Statuen von Menschen, Halbmenschen, Tieren und Ungeheuern, Basreliefs mythologischer und allegorischer Art, Verzierungen architektonischer Glieder, alles überschwenglich angeordnet, besonders bei Brunnen, die bei ihrer Notwendigkeit und Nützbarkeit auch den größten Schmuck zu verdienen sahen. Wer an Einfach und ernsthafte Würde gewohnt ist, der wird sich in diesen mannigfaltigen Reichtum kaum zu finden wissen; wir aber konnten ihm an Ort und Stelle nicht ungünstig sein, und so erfreut es uns, mit ganz außerordentlicher Sorgfalt hier diese sonderbaren Werke darzustellen zu sehen und die architektonische Zierlichkeit ihrer Profile sowohl als die uppige Fülle ihrer Verzierungen zu bewundern. Denn so lange die Einbildungskraft von der Kunst gebandigt wird, gibt sie durchaus zu erfreulichen Gebilden Anlaß; dahingegen wenn Kunst sich nach und nach verliert, der regelnde Sinn entweicht und das Handwerk mit der Imagination allein bleibt, da nehmen sie unaufhaltsam den Weg, welcher, wie schon in Palermo der Fall ist, zum Pallagonischen Museum nicht Schritt vor Schritt, sondern mit Sprüngen hinführt.

Architecture antique de la Sicile, par J. Hittorf et L. Zanth.
A Paris.

Von diesem Werke sind 31 Tafeln in unsern Händen: sie enthalten die Tempel von Segeste und Selinunt, geographische und topographische Karten, die genauesten architektonischen Risse und charakteristische Nachbildungen der wunderbaren Vasreliefe und Ornamente, zugleich mit ihrer Färbung, und erheben uns zu ganz eigenen, neuen Begriffen über alte Baukunst. Früheren Reisenden bleibe das Verdienst, die Aufmerksamkeit erregt zu haben, wenn diese letzteren, begabt mit mehr historisch kritischen und artistischen Hilfsmitteln, endlich das Eigentliche leisten, was zur wahren Erkenntnis und gründlichen Bildung zuletzt erfordert wird.

Mit Verlangen erwarten wir die Nachbildungen der Tempel zu Girgent, besonders aber hinlängliche Kenntnis von den letzten Ausgrabungen, wovon uns einige Blätter in Osterwalds Sizilien schon vorläufige Kenntnis gegeben und ein einzelner Teil, in einem landschaftlichen Gemälde dargestellt, die angenehmsten Eindrücke verleiht, die wir in folgendem näher aussprechen.

Südöstliche Ecke des Jupitertempels von Girgent, wie sie sich nach der Ausgrabung zeigt. Delbild von Herrn von Menze, Königlich bayerischem Oberbaudirektor.

Ein Gemälde, nicht nur des Gegenstandes wegen für den Altertumsforscher beschrend, sondern auch befriedigend, ja erfreulich dem Kunstfreund, wenn er das Werk bloß als Landschaft betrachtet.

Die Luft mit leichtem Gewölk ist recht schön, klar, gut abgestuft; die Behandlung desselben beweist des Meisters Kunstfertigkeit; nicht weniger Lob verdient auch die gar zierlich, fleißig und geschmackvoll ausgeführte weite Küstenstrecke des Mittelgrundes. Vorn im Bilde liegen die kolossalen Tempelruinen mit solcher Präzision der Zeichnung, solcher auf das Wesentliche im Detail verwendeten Sorgfalt ausgeführt, wie es nur von einem im Fach der Architekturzeichnung vielgeübten Künstler zu erwarten ist. Der so glücklich in dem geschmackvollen Ganzen restauriert aufgestellte Kolosß

gibt der mächtigen Ruine eine ganz originelle Anmut. Ein schlanker, an der Seite der Tempelruine aufgewachsener Delbaum, charakteristisch, sehr zart und ausfuhrlich in seinem Blätteranlag, eine Moos- und in der Ecke rechts noch verschiedene Fragmente von der Architektur des Tempels, fassieren durchaus zweckmässig den nächsten und allernächsten Vordergrund.

Das Verdienstliche verschiedener Teile dieser Malerei wird am besten gelobt und am treffendsten bezeichnet, wenn man sagt, daß es an Elzheimers Arbeiten erinnere.

Kirchen, Paläste und Klöster in Italien,

nach den Monumenten gezeichnet von J. Eugenius Nuhl,
Architekten in Kassel.

gr. Fol. 8 Lieferungen jede zu 8 Platten, sauber radirte Drucke

Ein durch merkwürdigen Inhalt, wie durch Verdienst der Ausführung gleich achtbares, vor kurzem erschienenenes Werk.

Das erste oder Titelblatt jeder Lieferung enthält antike Fragmente, mit Geschmacl und Kunst zum Ganzen geordnet, die fünf übrigen aber Ansichten, bald vom Aeußern, bald vom Innern ansichtlicher Gebäude, von Konstantin des Großen Zeit das ganze Mittelalter herab bis an die neuere Baukunst, wie sie unter den großen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts zur fröhlichen Blüte gelangt war. Einige wenige dürften vielleicht bloß als pittoreske Ansichten aufgenommen sein.

Von seiten der künstlerischen Behandlung finden wir an den Blättern dieses Werks theils die Genauigkeit und den bis auf das kleinste Detail sich erstreckenden Fleiß, theils die vom Zeichner mit nicht weniger Geschmacl als Ueberlegung gewählten Standpunkte zu loben; unbeschadet der Wahrheit stellen sich die samtliden Gegenstände dem Auge von einer gefälligen Seite in malerischer Gruppierung dar.

Auch hat der Verfasser Sorge getragen, für die meisten seiner Blätter solche Gegenstände auszuwählen, die zugleich schöne Ansichten gewahren, wenig bekannt und in kunstgeschichtlicher Beziehung merk-

würdig sind. Unsere Leser werden selbst davon urtheilen können, wenn wir ihnen den Inhalt aller drei bis jetzt erschienenen Lieferungen kurz anzeigen.

Erste Lieferung.

1) Verschiedene antike Fragmente, zierlich zusammengestellt. 2) Der innere Hofraum und Saulengänge um denselben im Palast der Cancellaria zu Rom, nach einigen Architektur des San Gallo, wahrscheinlicher aber des Bramante. 3) Hof bei der Kirche Santi Apostoli zu Rom. 4) Vestibul eines Gebäudes in der Via Sistina zu Rom. 5) Ansicht der Kirche San Feliciano zu Juligno. 6) Ansicht der Kirche San Giorgio in Velabro und des Vogens der Goldschmiede zu Rom.

Zweite Lieferung.

1) Wiederum gar zierliche Zusammenstellung antiker Fragmente. 2) Klosterhof zu San Giovanni in Laterano zu Rom. 3) Ansicht des Innern der Kirche Santa Costanza vor der Porta Pia zu Rom. 4) Fassade und vorliegende große Treppe der Kirche Santa Maria in Via Coli, auf dem Kapitolium zu Rom. 5) Eingang zur Kirche Santa Prassede zu Rom. 6) Palast des Grafen Giraud in Via di Borgo nuovo zu Rom, Architektur von Bramante.

Dritte Lieferung.

1) Ansicht der Kirche San Salvatore zu Juligno. 2) S. Giacomo zu Vicovaro. 3) Ansicht des Doms zu Spoleto. 4) Cortile eines Palastes nahe bei dem Kapitol zu Rom. 5) Sakristei zu San Martino a Monti in Rom. 6) Mithlere Ansicht des Klosterhofs zu San Giovanni in Laterano.

Ferner sind wir des Vergnügens theilhaft geworden, von eben demselben Künstler einen mit Aquarellfarben gemalten und zum Verwundern fleißig ausgeführten Prospekt des Places zu Assisi, mit dem darauf liegenden, noch sehr wohl erhaltenen Minerventempel, jetzt in eine Kirche verwandelt und Madonna della Minerva genannt, zu sehen. Der gute Ton im ganzen, die feitere Lust, die natürliche Farbe der verschiedenen Architekturgegenstände, der höchst

lobliche Fleiß, der auch die geringsten Kleinigkeiten nicht übersehen, sondern mit Sorgfalt und Liebe nachgebildet hat, endlich die wohl gezeichneten Figuren in den eigenthümlichen Landestrachten, womit das Bild reichlich und zweckmäßig staffirt ist — alles zusammen kann unmöglich verfehlen, jeden der Kunst kundigen Beschauer zu befriedigen, zu erfreuen. Auf uns wenigstens hat es diese Wirkung gethan und mehrere Tage hindurch, da das Anschauen desselben uns gesäumt war, zu einer heiteren Gemüthsstimmung beigetragen.

Wenn nun meine Freunde an der vollkommenen Ausführung eines so wohl studierten Werkes ihre Freude hatten, so war mir dabei noch ganz anders zu Mute, indem ich mich der abenteuerlich stichlihen Augenbilde lebhaft erinnerte, wo ich vor diesem Tempel gestanden und mich zum erstenmal über ein wohlerhaltenes Altertum innig erfreute. (Aus meinem Leben, weiter Theilung erster Teil.)*) Wie gerne werden wir dem Künstler folgen, wenn er uns, wie er verspricht, nachstens wieder an Ort und Stelle führt und von seinen anhaltenden gründlichen Studien daselbst bildlich und schriftlich den Mitgenuß vergönnt!

Das altrömische Denkmal bei Ogel, unweit Trier.

Eine mit ausgezeichnete Sorgfalt gemachte, ohngefahr 18 Zoll hohe bronzene Abbildung dieses merkwürdigen römischen Denkmals veranlaßt nachfolgende Betrachtungen über dasselbe.

Das alte Denkmal ist einigen Gliedern der römischen Familie der Sabiner zu Ehren errichtet; es besteht aus einem festen grauen Sandstein, hat im ganzen turmartige Gestalt und über 70 Fuß Höhe.

Die architektonischen Verhältnisse der verschiedenen Theile, an sich sowohl als in Uebereinstimmung zum gesamt Ganzen, verdienen großes Lob, und es mochte schwerlich irgend ein anderes römisches Monument sich dem Auge gefälliger und zierlicher darstellen.

Ueber die Zeit, wann das Werk errichtet worden, gibt weder

*) Italienische Reise. In unserer Zeit Bd. 2, S. 105 ff.

die Inschrift Auskunft, noch läßt sich dieselbe aus andern Nachrichten genau bestimmen; jedoch erübrigt die reiche Fülle der Zieraten und Bilder, womit es gleichsam überdeckt ist, so wie der Geschmack, in welchem sie gearbeitet sind, auf die Zeit der Antonine hinzudeuten.

Die verzierenden Bilder sind gemischter Art, theils Darstellungen aus dem wirklichen Leben, auf Stand, Geschäfte, Verwaltung und Pflichten derer, denen das Denkmal errichtet worden, sich beziehend, theils der Götter und Heldensage angehorend.

Die vor uns befindliche bronzene Kopie ist mit ausnehmender Sorgfalt gemacht; den Stil der Antike, gefälligen Geschmack und angemessene Haltung erkennt man überall, nicht nur in den unzähligen, flach erhobenen, doch immer hinreichend deutlich gearbeiteten Figuren, sondern auch in den Blätterverzierungen der Gesänse. Der nachbildende Künstler hat seinen Fleiß dergestalt weit getrieben, daß bloß verwitterte Stellen des Monuments deutlich von solchen Beschädigungen zu unterscheiden sind, die es durch Menschenhande gewaltsam erlitten, ja daß sogar eine Anzahl neu eingefügter Steine ohne Schwierigkeit zu erkennen sind.

Auch der Abguß verdient großes Lob, er ist ungemein zeinlich und ohne sichtbare Spuren späterer Nachhilfe.

Goethe an den Künstler [H. Zumpft], den Verfertiger der bronzenen Abbildung.

Bei dem erfreulichen Anblick des mir übersendeten loblichen Kunstwerkes eilte ich zuvörderst nach jener Zeit zu erinnern, in welcher mir es, und zwar unter sehr bedenklichen Umständen, zuerst bekannt geworden. Ich suchte die Stellen meines Tagebuchs, der Campagne 1792, wieder auf und füge sie hier bei, als Einleitung zu demjenigen, was ich jetzt zu äußern gedenke.

[Den 23. August 1792.]

„Auf dem Wege von Trier nach Luxemburg erfreute mich bald das Monument in der Nähe von Jael. Da mir bekannt war, wie glücklich die Alten ihre Gebäude und Denkmäler zu sehen wußten, warf ich in Gedanken sogleich die samtlischen Dorschutten weg, und

nun stand es an dem würdigsten Orte. Die Mosel fließt unmittelbar vorbei, mit welcher sich gegenüber ein ansehnliches Wasser, die Saar, verbindet; die Krümmung der Gewässer, das Auf- und Absteigen des Erdreichs, eine üppige Vegetation geben der Stelle Lieblichkeit und Würde.

„Das Monument selbst könnte man einen architektonisch-plastisch verzierten Obelisk nennen. Er steigt in verschiedenen, künstlerisch über einander gestellten Stodwerken in die Höhe, bis er sich zuletzt in einer Spitze endigt, die mit Schuppen ziegelartig verziert ist und mit Kugel, Schlange und Adler in der Luft sich abschloß.

„Möge irgend ein Ingenieur, welchen die gegenwärtigen Kriegsläufe in diese Gegend führen und vielleicht eine Zeit lang festhalten, sich die Mühe nicht verbrießen lassen, das Denkmal auszumessen und, in sofern er Zeichner ist, auch die Figuren der vier Seiten, wie sie noch kenntlich sind, uns überliefern und erhalten.

„Wie viel traurige bildlose Obeliske sah ich nicht zu meiner Zeit errichten, ohne daß irgend jemand an jenes Monument gedacht hätte! Es ist freilich schon aus einer spätern Zeit, aber man sieht immer noch die Lust und Liebe, seine persönliche Gegenwart mit aller Umgebung und den Zeugnissen von Thätigkeit sinnlich auf die Nachwelt zu bringen. Hier stehen Eltern und Kinder gegen einander, man schmaust im Familienkreise; aber damit der Beschauer auch wisse, woher die Wohlhabigkeit komme, ziehen beladene Saumrosse einher; Gewerbe und Handel wird auf mancherlei Weise vorgestellt. Denn eigentlich sind es Kriegskommissarien, die sich und den Ihrigen dies Monument errichteten, zum Zeugniß, daß damals, wie jetzt, an solcher Stelle genugsamer Wohlstand zu erringen sei.

„Man hatte diesen ganzen Spitzbau aus tüchtigen Sandquadern roh über einander getürmt und alsdann, wie aus einem Felsen, die architektonisch-plastischen Gebilde herausgehauen. Die so manchem Jahrhunderte widerstehende Dauer dieses Monuments mag sich wohl aus einer so gründlichen Anlage herschreiben.“

[Den 22. Oktober 1792.]

„Ein herrlicher Sonnenblick belebte so eben die Gegend, als mir das Monument von Fagel, wie der Leuchtturm einem nächtlich Schiffenden, entgegenglänzte.

„Vielleicht war die Macht des Alterthums nie so gefühlt worden als an diesem Kontrast: ein Monument, zwar auch kriegerischer Zeiten, aber doch glücklicher, siegreicher Tage und eines dauernden Wohlbefindens ruhiger Menschen in dieser Gegend.

„Obgleich in später Zeit, unter den Antoninen, erbaut, behält es immer noch von trefflicher Kunst so viel Eigenschaften übrig, daß es uns im ganzen anmutig-ernst zuspricht und aus seinen, obgleich sehr beschädigten Theilen das Gefühl eines frohlich thatigen Daseins mittheilt. Es hielt mich lange fest, ich notierte manches, ungern scheidend, da ich mich nur desto unbehaglicher in meinem erbärmlichen Zustande fühlte.“

Seit der Zeit versäumte ich nicht, jenen Eindruck, und war es auch nur einigermaßen, vor der Seele zu erneuern. Auch unvollständige und unzulängliche Abbildungen waren mir willkommen; z. B. ein englischer Kupferstich, eine französische Lithographie nach General de Homen, so wie auch die lithographirte Skizze der Herzogin von Rutland. Jene ersten beiden erinnerten wenigstens an die wunderbare Stelle dieses Alterthums in nordischer landlicher Umgebung. Viel näher brachte schon den erwünschten Augenschein die Bemühung des Herrn Duednow, so wie der Herren Harnisch und Neurohr. Letzterer hatte sich besonders auch über die Litteratur und Geschichte, in sofern sie dieses Denkmal behandelt, umständlich ausgebreitet, da denn die verschiedenen Meinungen über dasselbe, welche man hiebei erfuhr, ein öfteres Kopfschütteln erregen mußten. Diese zwar dankenswerthen Vorstellungen ließen jedoch manches zu wünschen übrig; denn obgleich auf die Abbildungen Fleiß und Sorgfalt verwendet war, so gab doch der Totaleindruck die Ruhe nicht, welche das Monument selbst verleiht, und im einzelnen schien die Lithographie das Vermittelte roher und das Ueberbliebene stumpfer vorgestellt zu haben, dergestalt, daß zwar Kenntniß und Uebersicht mitgeteilt, das eigentliche Gefühl aber und eine wünschenswerte Einsicht nicht gegeben ward.

Beim ersten Anblick Ihrer höchst schätzenswerthen Arbeit jedoch trat mir gerade das Erwünschteste entgegen. Dieses Facsimile in Miniatur bringt uns jene Eigentümlichkeiten so vollkommen vor die Seele, daß ich geneigt war, Ihrem Werke unbedingtes enthusiastisches Lob zuzurufen. Weil ich aber auf meiner langen Laufbahn

gewarnt bin und oft gemeint habe, daß man Gegenständen der Kunst, so wie auch Personen, für die man ein günstiges Vorurteil gefaßt hat, alles nachsieht und in Gefahr kommt, ihre Vorzüge zu überschätzen, so verlangte ich eine Autorität für meine Gefühle und eine Sicherheit für dieselben in dem Ausspruch eines unbestechbaren Kenners.

Glücklicherweise stand mir nun ein längst geprüfter Freund zur Seite, dessen Kenntnisse ich seit vielen Jahren immer vermehrt, sein Urtheil dem Gegenstande immer angemessen gesehen. Es ist der Direktor unserer freien Zeichenschule, Herr Heinrich Meyer, Portrat und Ritter des weißen Falkenordens, der, wie so oft, mir auch diesmal die Freude machte, meine Neigung zu billigen und meine Vorliebe zu rechtfertigen. Mehrmalige Gespräche in Gegenwart des allerliebsten Kunstwerkes, verschiedene daraus entsprungene Aufsätze verschafften nun die innigste Bekanntschaft mit denselben. Nachstehendes möge als Resultat dieser Theilnahme angesehen werden, ob wir es gleich auch nur aufstellen als unsere Ansicht unter den vielen möglichen, voraussetzend, daß über dieses Werk, in sofern es problematisch ist, die Meinungen sich niemals vereinigen, vielmehr, wo nicht im Gegensatz, doch im Schwanken und Zweifeln nach menschlicher Art erhalten werden.

A. Amtsgeschäfte.

1) Hauptbasrelief im Basement der Vorderseite: An zwei Tischen mehrere Versammelte, Wichtiges verhandelnd. Ein dirigirender Sitzender, Vortragende, Einleitende, Ankommende.

2) Seitenbild in der Attika. Zwei Sitzende, zwei im Stehen Theilnehmende; kann als Rentkammer, Comptoir und dergleichen angesehen werden.

B. Fabrication.

3) Hauptbild in der Attika: eine Farberei darstellend. In der Mitte heben zwei Männer ein ausgebreitetes, wahrscheinlich schon gefärbtes Tuch in die Höhe; der Tsen, worin der Kessel eingefügt zu denken ist, sieht unten hervor. Auf unserer linken Seite tritt ein Mann heran, ein Stück Tuch über der Schulter hangend, zum Färben bringend; zur Rechten ein anderer im Weggehen, ein fertiges davon tragend.

4) Langes Basrelief im Fries: mag irgend eine chemische Behandlung vorstellen, vielleicht die Bereitung der Farben und sonst.

C Transport

Steht man am vielfachsten und öftersten dargestellt, wie denn ja auch das Verschaffen aller Bedürfnisse das Hauptgeschäft der Kriegskommissarien ist und bleibt.

5) Wassertransport, sehr bedeutend in den Sturen des Sockels, die er, nach dem Ueberbliebenen zu schließen, samtl. scheint eingenommen zu haben. Häufige sogenannte Meerwunder, hier wohl bloß im allgemeinen als Wassermunder gedacht. Die Schiffe werden gezogen, welches auf Flußtransport einzig deutet.

6) Seitenbild in der Vase: Ein schwer beladener Wagen, mit drei Maultieren bespannt, aus einem Stadthor nach Baumen hin lenkend.

7) Seitenbild in der Atrika. Ein Jungling lehrt einen Knaben, der auf seinem Schoße sitzt, den Wagen führen, beide nackt. Ein allerliebsteß Bild, hindeutend, daß diese Geschäfte erblich in der Familie gewesen und daß man die Jungsten gleich in dem Metier unterrichtet, welches für sie das wichtigste blieb.

8) Bergtransport, gar artige halbsymbolische Wirklichkeit. Rechts und links zwei Gebirge, zwischen denselben ein Hügel. Von unserer Linken steigt ein beladenes Maultier mit seinem Führer die Höhe hinan, während ein anderes Kisttier, ebenfalls von einem Führer begleitet, rechts hinabsteigt. Oben auf dem Gipfel in der Mitte ein ganz kleines Häuschen, die Ferne und Höhe andeutend.

D. Familien- und häusliche Verhältnisse.

9) Großes Bild der Vorderseite, eigentlich das Hauptbild des Ganzen: Drei männliche Figuren; die eine rechts, leicht bekleidet, scheint wegzugehen und von der in der Mitte stehenden Kleinern, welche des obern Theils ermangelt, durch Händedruck Abschied zu nehmen; die größere männliche, links, hält in beiden Händen einen Mantel, als wollte sie solchen der Scheidenden um die Schultern schlagen. Ueber diesen Figuren sind drei Medaillons, aus Schildern oder Tellern hervorschauende Büsten angebracht, vielleicht die Hauptpersonen der Familie.

10) Schmales und langes Bild im Fries: Ein Angewandter unter einem Vorhang heraustritt, erhält von sechs Naturalabgaben, Wildbret, Fische u. s. w.; andere Männer mit Stäben, als bereite Boten gegenwärtig, alles wohl auf und Zinsen deutend. Ein hinterster bringt Getränke.

11) Langes Basrelief in der Vorderseite des Frieses: Auf beiden Seiten eines Tisches auf Lehnstühlen sitzen zwei Personen entfernt von der Tafel; zwei dienende, oder vielleicht unter Figuren beschäftigt hinter dem Tische. In einer Abtheilung die Küche mit Herd und Schüsseln; ein Koch bereitet Speise, anderer scheint auftragen zu wollen. Links, in einer Ecke der Schenktisch mit Gefäßen; ein Mann ist beschäftigt, ein Glas herabzuheben; ein anderer gießt Getränk in eine Schale.

E. Mythologische Gegenstände.

Sie sind gewiß sämtlich auf die Familie und ihre Interessen im allgemeinen zu deuten, wenn dieses auch im einzelnen zuführen nicht gelingen möchte.

12) Hauptbild der Rückseite: In der Mitte eines Jockeys auf einem Biergespann, seine Hand einer aus der Luft herunterneigenden Figur hinreichend. Außerhalb dieses Kreises den Ecken des Quadrats, vier große Köpfe, heraus schauen gesichter, jedoch sehr flach gehalten, von verschiedenem Alter vier Winde vorstellend. Man beschaue diese ganze Abtheilung aufmerksam und frage sich: Könnte man wohl eine thätig glücklichen Erfolg belohnende Lebensweise reicher und entsprochen ausdrücken?

13) Ist nun hiedurch der Jahr- und Witterungslauf angedeutet, so erscheint im Giebel das Haupt der Luna, um die Nacht zu bezeichnen. Ein Reh springt zur Seite hervor. Nur die Vorderfüße des Bildes ist übrig geblieben.

14) Daneben, gleichfalls im Giebelfelde, Helios, Beherrscher des Tages, mit freier und frohem Antlitz. Die hinter dem Haupt springenden Pferde sind zu beiden Seiten erhalten. Darin

15) Hauptbild in der Attika der Rückseite: Ein Jüngling hochbeinige Greise am Baume haltend, eben als wenn er den Helaie gelegt hätte.

16) Im Fronton der Hauptseite Hylas, von den Nymphen geraubt.

17) Auf dem Gipfel des Ganzen eine Kugel, von der sich ein Adler, den Gannymed entführend, erhob. Dieses, wie das vorige Bild, wahrscheinlich auf früh verstorbene Lieblinge der Familie deutend, ganz im antiken klassischen Sinn, das Vorübergehende immerfort lebend und blühend zu denken.

18) Endlich möchte wohl im Siebelfelde Mars, zur schlafenden Rhea herantretend, auf den römischen Ursprung der Familie und ihren Zusammenhang mit dem großen Weltreiche zu deuten sein.

19) und 20) Zu Erklärung und Rangierung der beiden sehr beschädigten hohen Nebenseiten der Hauptmasse des Monuments werden umsichtige Kenner das Beste beitragen, welche sich wohl ähnlicher Bilder des Altertums erinnern, woraus man mit einiger Sicherheit diese Lücken restaurieren und ihren Sinn erforschen konnte. Es sind allerdings mythologische Gegenstände, welche hier höchst wahrscheinlich in Beziehung auf die Schicksale und Verhältnisse der Familie abgebildet sind. Denn daß nicht alle hier vorhandene Bilder, besonders die poetischen, von Erfindung der ausführenden Künstler seien, läßt sich vermuten; sie mögen, wie ja alle dekorierende Künstler thun, sich einen Vorrat von trefflichen Mustern gehalten haben. Die Zeit, in welche die Errichtung dieses Monuments fällt, ist nicht mehr produktiv; man nahm schon längst zum Nachbilden seine Zuflucht, wie späterhin immer mehr.

Ein Werk dieser Art, das in einem höhern Sinne kollektiv ist, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geschmack zusammengestellt ist, läßt sich nicht bis auf die geringsten Glieder dem Verstande vorzählen; man wird sich immer bei Betrachtung desselben in einer gewissen Foklichkeit erhalten müssen, damit man die Vorzüge des Einzelnen scharf und genau kenne, dagegen aber Absicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau sich in der Seele wieder erschaffe.

Offenbar sind hier die realsten und ideellsten, die gemeinsten und höchsten Vorstellungen auf eine künstlerische Weise vereinigt, und es ist uns kein Denkmal bekannt, worin gewagt wäre, einen so widersprechenden Reichtum mit solcher Kühnheit und Großheit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu stellen.

Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells auch nicht im mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: Was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. Hiernach beurtheile man die versuchte Darstellung der einzelnen Bilder unter gewissen Rubriken.

Der Tänzerin Grab.

1812.

Das entdeckte Grab ist wohl für das Grab einer vortrefflichen Tänzerin zu halten, welche, zum Verdruss ihrer Freunde und Bewunderer, zu früh von dem Schauplatz geschieden. Die drei Bilder muß ich als cyllisch, als eine Trilogie, ansehen. Das kunstreiche Mädchen erscheint in allen dreien, und zwar im ersten die Gaste eines begüterten Mannes zum Hochgenuss des Lebens entzückend; das zweite stellt sie vor, wie sie im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvermüdung, kümmerlich ihre Künste fortsetzt; das dritte zeigt sie uns, wie sie, dem Schein nach wiederhergestellt, zu jener ewigen Schattenseligkeit gelangt ist. Das erste und letzte Bild erlauben keine andere Auslegung; die des mittleren ergibt sich nur aus jenen beiden.

Es wäre kaum nötig, diese schönen Kunstprodukte noch besonders durchzugehen, da sie für sich zu Sinn, Gemut und Kunstgeschmack so deutlich reden. Allein man kann sich von etwas Liebenswürdigem so leicht nicht loswinden, und ich spreche daher meine Gedanken und Empfindungen mit Vergnügen aus, wie sie sich mir bei der Betrachtung dieser schönen Gebilde immer wieder erneuern.

Die erste Tafel zeigt die Künstlerin als den höchsten, lebendigsten Schmuck eines Gastmahls, wo Gaste jedes Alters mit Erstaunen auf sie schauen. Unverwandte Aufmerksamkeit ist der größte Beifall, den das Alter geben kann, das, eben so empfänglich als die

Jugend, nicht eben so leicht zu Äußerungen gereizt wird. Das mittlere Alter wird schon seine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken angeregt, so auch der Jüngling; doch dieser beugt sich überdies empfindungsvoll zusammen, und schon fährt der jüngste der Zuschauer auf und beklatscht die wahrgenommenen Tugenden wirklich.

Vom Effekte, den die Künstlerin hervorgebracht und der uns in seinen Abstufungen zuerst mehr angezogen als sie selbst, wenden wir uns nun zu ihr und finden sie in einer von jenen gewaltigen Stellungen, durch welche wir von lebenden Tänzerinnen so hochlich ergötzt werden. Die schöne Beweglichkeit der Uebergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden. Auch hier erscheint der Triumph der Kunst, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, so daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden ist.

Daß die Künstlerin sich als ein bacchantisches Mädchen darstellt und eine Reihe Stellungen und Handlungen dieses Charakters abzuwickeln im Begriff ist, daran läßt sich wohl nicht zweifeln. Auf dem Seitentische stehen Gerätschaften, die sie braucht, um die verschiedenen Momente ihrer Darstellung mannigfaltig und bedeutend zu machen, und die hintenüber schwebende Büste scheint eine helfende Person anzudeuten, die der Hauptfigur die Requisiten zureicht und gelegentlich einen Statisten macht; denn nur scheint alles auf einen Solotanz angelegt zu sein.

Ich gehe zum zweiten Blatt. Wenn auf dem ersten die Künstlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, grazios, wellenhaft und fließend erschien, so sehen wir hier, in dem traurigen lemurischen Reiche, von allem das Gegenteil. Sie hat sich zwar auf einem Fuße, allein sie drückt den andern an den Schenkel des erstern, als wenn er einen Halt suchte. Die linke Hand stützt sich auf die Hüfte, als wenn sie für sich selbst nicht Kraft genug hatte; man findet hier die unästhetische Kreuzesform, die Glieder gehen im Bückack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß selbst der rechte aufgehobene Arm beitragen, der sich zu einer sonst grazios gewesenen Stellung in Bewegung setzt. Der Standfuß, der aufgestupte Arm,

das angeschlossene Knie, alles gibt den Ausdruck des Stationären, des Beweglich Unbeweglichen — ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskel und Sehnen übrig bleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Viertippe erscheinen und zusammenstürzen.

Aber auch in diesem widerwärtigen Zustande muß die Künstlerin auf ihr gegenwärtiges Publikum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunstreich wirken. Das Verlangen der herbeweisenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuschauenden ihr widmen, sind hier in zwei Halbgespenstern sehr köstlich symbolisiert. Sowohl jede Figur für sich als alle drei zusammen komponieren vortrefflich und wirken in einem Sinne, zu einem Ausdruck. — Was ist aber dieser Sinn, was ist dieser Ausdruck?

Die göttliche Kunst, welche alles zu veredeln und zu erheben weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Hässlichen, als wenn sie es komisch behandelt; wie denn ja Zeuxis sich über seine eigne, ins Hässlichste gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben soll.

Eine Künstlerin, wie diese war, mußte sich bei ihrem Leben in alle Formen zu schmiegen, alle Rollen auszuführen wissen, und jedem ist aus Erfahrung bekannt, daß uns die komischen und niedlichen Exhibitionen solcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergögen, als die ernstesten und würdigen, bei großen Anstalten und Anstrengungen.

Wesche man dieses gegenwärtige lemurische Schicksal mit weiblich jugendlicher Muskelfülle, man überziehe sie mit einer blendenden Haut, man statte sie mit einem schicklichen Gewand aus, welches jeder geschmackvolle Künstler unserer Tage ohne Anstrengung ausführen kann, so wird man eine von jenen komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Kolombine unser Leben lang zu ergözen wußten. Verfahre man auf dieselbe Weise mit den beiden Nebenfiguren, und man wird finden, daß hier der Pöbel gemeint sei, der am meisten von solcherlei Vorstellungen angezogen wird.

Es sei mir verziehen, daß ich hier weitläufiger, als vielleicht nötig wäre, geworden; aber nicht jeder würde nur gleich auf den

ersten Anblick diesen antiken humoristischen Geniestreich zugeben, durch dessen Zauberkraft zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Poesie, zwischen das Schöne und Erhabene ein Frazenhaftes hineingebildet wird. Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde, als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Zustände, welche alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wahren und glauben kann.

Das letzte Bild wie das erste spricht sich von selbst aus. Charon hat die Künstlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und schon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben stehen möchte. Eine den Toten gunstige und daher auch ihr Verdienst in jenem Reiche des Vergessens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergamen, worauf wohl die Rollen verzeichnet stehen mögen, in welchen die Künstlerin ihr Leben über bewundert worden: denn wie man den Dichtern Denkmale setzte, wo zur Seite ihrer Gestalt die Namen der Tragödien verzeichnet waren, sollte der praktische Künstler sich nicht auch eines gleichen Vorzugs erfreuen?

Besonders aber diese Künstlerin, die, wie Orion seine Jagden, so ihre Darstellungen hier fortsetzt und vollendet. Cerberus schweigt in ihrer Gegenwart; sie findet schon wieder neue Bewunderer, vielleicht schon ehemalige, die ihr zu diesen verborgenen Regionen vorausgegangen. Eben so wenig fehlt es ihr an einer Dienerin, auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Funktionen fortsetzend, den Skawl für die Herrin bereit hält. Wunder schön und bedeutend sind diese Umgebungen gruppiert und disponiert, und doch machen sie, wie auf den vorigen Tafeln, bloß den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Gestalt, die hier wie überall entscheidend hervortritt. Gewaltig erscheint sie hier, in einer manadischen Bewegung, welche wohl die letzte sein mochte, womit eine solche bacchische Darstellung beschloffen wurde, weil drüber hinaus Verzerrung liegt. Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier begeistert, den Unterschied zu fühlen des gegenwärtigen Zustandes gegen jenen, den sie so eben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie konnte hier eben so gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott

mächtig Begeisterte vorstellen. Wie sie auf dem ersten Bilde die Zuschauer durch ein absichtliches Wegwenden zu necken schien, so ist sie hier wirklich abwesend; ihre Bewunderer stehen vor ihr, klatschen ihr entgegen, aber sie achtet ihrer nicht, aber Außenwelt entrückt, ganz in sich selbst hineingeworfen. Und so schließt sie ihre Darstellung mit den zwar stimmten, aber pantomimisch genugsam deutlichen, wahrhaft heidnisch tragischen Gesinnungen, welche sie mit dem Achill der Odyssee teilt, daß es besser sei, unter den Lebendigen als Nagd einer Künstlerin den Sarg nachzutragen, als unter den Toten für die Porträthäufte zu gesten.

Sollte man nur den Vorwurf machen, daß ich zu viel aus diesen Bildern herauslese, so will ich die clausulam salutarem hier anhängen, daß, wenn man meinen Aufsatz nicht als eine Erklärung zu jenen Bildern wollte gelten lassen, man denselben als ein Gedicht zu einem Gedicht ansehen möge, durch deren Wechselbetrachtung wohl ein neuer Genuß entspringen könnte.

Uebrigens will ich nicht in Abrede sein, daß hinter dem sinnlich ästhetischen Vorhange dieser Bilder noch etwas anderes verborgen sein dürfte, das, den Augen des Künstlers und Liebhabers entrückt, von Altertumsforschern entdeckt, zu tieferer Belehrung dankbar von uns aufzunehmen ist.

So vollkommen ich jedoch diese Werke dem Gedanken und der Ausführung nach erkläre, so glaube ich doch Ursache zu haben, an dem hohen Altertum derselben zu zweifeln. Sollten sie von alten griechischen Römern verfertigt sein, so müßten sie vor die Zeiten Alexanders gesetzt werden, wo die Kunst noch nicht zu dieser Reife und Geschmeidigkeit in allen Theilen ausgebildet war. Betrachtet man die Eleganz der Periklanischen Tänzerin, so möchte man wohl jenen Künstlern auch diese neugesundenen Arbeiten antrauen, um so mehr, als unter jenen Bildern solche angetroffen werden, die in Absicht der Erfindung und Zusammenbildung den gegenwärtigen wohl an die Seite gestellt werden können.

Die in dem Grabe gefundenen griechischen Wortfragmente scheinen mir nicht entscheidend zu beweisen, da die griechische Sprache den Römern so geläufig, in jenen Gegenden von alters her einheimisch und wohl auch auf neueren Monumenten in Gebrauch war. Ja, ich gestehe es, jener lemurische Scherz will mir nicht recht

griechisch vorkommen, vielmehr möchte ich ihn in die Zeiten setzen, aus welchen die Philostrate ihre Halb- und Ganzfabeln, dichterische und rednerische Beschreibungen hergenommen.

Homers Apotheose.

Ein antikes Basrelief, gefunden in der Fälsche des siebenzehnten Jahrhunderts zu Marino auf den Gütern des Fürsten Colonna, in den Ruinen der Villa des Kaisers Claudius, zu unserer Zeit in dem Palast Colonna noch vorhanden, stellt den alten Homer dar, wie ihm göttliche Ehre bewiesen wird. Wir sind aufs neue aufmerksam darauf geworden durch einige Figuren dieser Vorstellung, deren Abgüsse uns durch Freundeshand zugekommen.

Um sich den Sinn dessen, was wir zu sagen gedenken, sicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von dem Florentiner Galestruzzi, im Jahr 1636 gezeichnet und gestochen. Sie findet sich in Kirchers *Latium*, bei der 80. Seite, und in Eupers Werke gleich zu Anfang; sie gibt uns einen hinreichenden Begriff von diesem wichtigen Altertum; denn Galestruzzi hatte für solche Nachbildungen genugsame Geschicklichkeit, welche dem Kunstliebhaber schon bekannt ist durch ähnliche nach Polidor radierte Blätter, z. B. den Untergang der Familie Niobe, nicht weniger durch die Kupfer zu Agostini, *Gen. me. antiche figurate*.

Da in einem problematischen Falle eines jeden Meinung sich nach Belieben ergehen darf, so wollen wir, ohne weitläufige Wiederholung dessen, was hierüber bisher gedacht und gestritten worden, unsere Auslegung kürzlich vortragen. Und hiebei sondern wir, was nach prüfender Betrachtung des Bildes, nach Lesung der darüber vorhandenen Schriften völlig klar geworden, und was zu erörtern allentalls noch übrig geblieben ware.

Klar ist, mit beigefügten Worten bestimmt und ausgelegt, die vor einem abgeschlossenen Vorhangsgrunde, als in einem Heiligtum, abgebildete göttliche Verehrung Homers auf dem untern Teile des Bildes. Er sitzt, wie wir sonst den Zeus abgebildet sehen, auf einem Sessel, jedoch ohne Lehnen, die Füße auf einem Schemel

ruhend, den Zepter in der Linken, eine Rolle in der Rechten. Die Atlas und Dionysie knien fromm an seiner Seite, hinter ihm Cumeia, die ihn bekrönt, Kronos, zwei Aeden in Händen; unter dem Schemel sind die Mauslein nicht vergessen; Mythos als bekränzter Opfertrabe mit Viehgefäß und Schale, ein gebuckelter Stier im Hintergrund; Historia streut Weibrauch auf den Altar; Poesis hält ein Paar Fackeln freudig in die Höhe; Tragödia, alt und würdig, Komodia, jung und anmuthig, heben ihre rechte Hand begrüßend auf, alle viere gleichsam im Vorschreiten gebildet; hinter ihnen eine Turba stehend, aufmerksam, deren einzelne Figuren mehr durch die Inschriften als durch Gestalt und Bewesen erklärt werden; und wo man Buchstaben und Schrift sieht, läßt man sich wohl das übrige gefallen.

Aber von oben herunter darf man, auch ohne Runen und Inschrift, die Vorstellung nicht weniger für klar halten.

Auf der Höhe des Berges Zeus sitzend, den Zepter in der Hand, den Adler zu Füßen; Mnemosyne hat eben von ihm die Erlaubnis zur Vergötterung ihres Lieblings erhalten: er, mit rückwärts über die Schulter ihr zugewandtem Gesicht, facient mit göttlicher Gleichgültigkeit den Antrag bejaht zu haben; die Mutter alles Dichtens aber, im Begriff, sich zu entfernen, schaut ihn mit auf die Hüfte gestütztem rechtem Arm gleichfalls über die Schulter an, als wenn sie ihm nicht besonders dankte für das, was sich von selbst versteht.

Eine jüngere Muse, kindlich munter hinabspringend, verländet's freudig ihren sieben Schwestern, welche, auf den beiden mittleren Planen sitzend und stehend, mit dem, was oben vorging, beschäftigt scheinen. Sodann erblickt man eine Höhle, daselbst Apollo Musagetes in herkömmlich langem Sängerkleide, welcher ruhig aufmerksam dasteht, neben ihm Bogen und Pfeile über ein klobenformiges Gefäß gelehnt.

So weit nun können wir uns für aufklärt halten und stimmen mit den bis. erigen Musleqern meistens hierin überein. Von oben herein wird nämlich das göttliche Patent erteilt und den beiden mittl. ren Reken publiziert; das unterste vierte, von uns schon beschriebene Feld aber stellt die wirkliche, obgleich poetisch symbolische Verkörperung der zuzustandenen hohen Ehre dar.

Problematisch bleiben uns jedoch noch zwei Figuren in dem

rechten Winkel der zweiten Reihe von unten. Auf einem Piedestal steht eine Figur, gleichsam als Statue eines mit gewöhnlichem Unterkleid und vierzipfligem Mantel angethanen Mannes von mittlerem Alter; Füße und Hände sind nackt; in der Rechten hält er eine Papier- oder Pergamentrolle, und über seinem Haupte zeigt sich der obere Teil eines Dreifußes, dessen Gestell jedoch, ganz gegen die Eigentümlichkeit einer solchen Maschine, bis zu den Füßen des Mannes heruntergeht.

Die früheren Erklärungen dieser Figur können in einigen diesem Gegenstand gewidmeten Schriften nachgelesen werden; wir aber behaupten, es sei die Abbildung eines Dichters, der sich einen Dreifuß durch ein Werk, wahrscheinlich zu Ehren Homers, gewonnen und zum Andenken dieser für ihn so wichtigen Begebenheit sich hier als den Widmenden vorstellen lasse.

Roma sotterranea di Antonio Bosio Romano.

Vorgemeldetens Buch schlugen wir nach, um zu erfahren, in wiefern die persönliche Gestalt des Widmenden oder sonst Beteiligten mit in die bildlichen Darstellungen eingreife, welche sowohl an Sarkophagen als an Grabeswänden plastisch und malerisch uns aufbewahrt sind.

Eben so wie wir bei den römisch-heidnischen Gräbern gesehen haben, finden sich Halbfiguren mit beiden Armen, entweder allein oder zu zweien, Mann und Frau, Vater und Sohn, sodann auch, nach alter heidnischer Weise, an Familientischen mit besonders großen Weingefäßen.

Mit ausgestreckten Armen, als Betende, kommen besonders Frauen vielfach vor, meist allein, sodann aber auch mit Assistenten.

Vielleicht sind sie auch als Mithandelnde in den biblischen Geschichten dargestellt, als Teilnehmende an den heilsamen Wundern, wie denn hier und da knieende und dankende Figuren vorkommen. Offenbar aber sind sie persönlich als Widmende vorgestellt in kleinen Manns- und Frauensfiguren zu Christi Füßen, der auf einem Berge steht, aus welchem die vier paradiesischen Quellen entspringen. Dergleichen sind zu sehen Seite 67, 69, 75, 85 und 87.

Gleichfalls offenbar kommen sie als Handwerker und Arbeitende vor, am öftesten als Cavatori, als Grabhöhlenarbeiter, welche wahr scheinlich als Handarbeiter mitunter zugleich Architekten waren; wie man aus den kunstgemäß ausgeschauenen Grabgewölben gar wohl zu erkennen hat. Mag nun sein, daß sie sich selbst auch ihre Grabhöhlen aushöhlten und nicht allein andern, sondern auch sich und den Andern diesen frommen Dienst leisten wollten, oder daß ihnen aus sonst einer Ursache erlaubt gewesen, sich dieses Denkmal in fremden Grabwohnungen zu stiften. genug, sie erscheinen mit Picken, Hacken und Schaufeln, und die Lampe fehlt nicht.

Bedenken wir nun, wie groß die Innung dieser Cavatori muß gewesen sein, da sie denn doch immerfort als Bewohner und Erbauer dieser unterirdischen Stadt anusehen sind, ferner, daß sie mit Architekten, Bildhauern, Malern in fortwährender thatiger Berührung blieben: so überzeugt man sich leicht, daß das Handwerk, welches nur für die Toten lebte, sich den Vorzug der Erinnerung vor den übrigen Lebendigen wohl anmaßen durfte. Wir bemerken deshalb nur im Vorübergehen, und ohne Gewicht darauf zu legen, daß vielleicht hier und da ein Musiker, ein Fischer, ein Gärtner auch wohl auf seine Person und sein Geschäft habe aufspielen lassen.

Zwei antike weibliche Figuren.

welche, in ihrem vollkommenen Zustand, nicht gar einen römischen Palm hoch mögen gewesen sein, gegenwärtig des Kopfes und des untern Theils der Füße ermangelnd, von gebranntem Thon, in meinem Besiz. Von diesen wurden Zeichnungen nach Rom an die dortigen Altertumsforscher gesendet mit nachstehendem Aufsatz.

Die beiden Zeichnungen mit schwarzer Kreide sind Nachbildungen von zwei, wie man sieht, sehr beschädigten antiken Ueberbleibseln, aus gebranntem Thon, beinahe völlig Relief, von gleicher Größe, aber ursprünglich schon nur zur Paste gebildet, indem die Rückseite fehlt, wie sie denn schienen in die Wand eingemauert gewesen zu sein. Sie stellen Frauen vor in anständiger Kleidung, die Gewänder von gutem Stil. Die eine hat ein Tierchen um

Arm, welches man mit einiger Aufmerksamkeit für ein Ferkelchen erkennt, und wenn sie es als ein Lieblingshündchen behandelt, so hat die andere ein gleiches Geschöpf bei den Hinterbeinen gefaßt und laßt es vor sich herunterhängen, wodurch schon eher die Vermutung erregt wird, es seien diese Tiere zu irgend einem Opferfest aufgefaßt.

Nun ist bekannt, daß bei den der Ceres geweihten Festen auch Saugschweinchen vorkamen, und man konnte, daß diese beiden Figuren auf solche Umstände und Gelegenheiten hindeuten, wohl den Gedanken fassen.

Herr Baron von Städelberg hat sich hierüber näher geäußert, in dem er die Erfahrung mittheilte, daß, wenn wirklich Ferkelchen der Göttin dargebracht wurden, wohl auch solche von unvermögendern Personen im Bilde möchten angenommen worden sein. Ja, er bezeugte, daß man in Griechenland Reste von solchen Fabriken entdeckt habe, wo noch dergleichen fertige Votivbilder mit ihren Formen seien gefunden worden.

Ich erinnere mich nicht im Altertum einer ähnlichen Vorstellung, außer daß ich glaube, es sei auf dem braunschweigischen berühmten Onyrgefäße die erste darbringende Figur gleichfalls mit einem Schweinchen, welches sie an den Hinterfüßen tragt, vorgestellt.

Die römischen verbundenen Altertumskenner werden sich, bei ihrer weiten Umsicht, wohl noch manchen andern Falls erinnern und uns darüber aufzuklären wissen. Ich bitte nur um Verzeihung, wenn ich Raure nach Athen zu tragen mir diesmal sollte angemacht haben.

Ein drittes Blatt, welches ich beifüge, ist eine Durchzeichnung nach einem Pompejanischen Gemälde. Mir scheint es eine festliche Tragbahre zu sein aus irgend einem Feierzuge, wo die Handwerker nach ihren Hauptabtheilungen aufgetreten. Hier sind die Holzarbeiter vorgestellt, wo sich sowohl der gewöhnliche Tischler, der Brettspalter, als der Bildschnitzer hervorthun. Die auf dem Boden liegende Figur mag ich mir als ein unvollendetes Schnitzwerk einer menschlichen Gestalt vorstellen, der hinterwärts gestreckte linke Arm mochte noch nicht eingerichtet sein; der über dem Kopf hervorragende Stift ist vielleicht zu dessen Befestigung bestimmt. Der über dem Körper stehende nachdenkliche Künstler hat irgend ein schneidendes Instrument zu seinen Zwecken in der Hand. Es kommt nun darauf an,

ob erfahrene Kenner unter den vielen festlichen Aufzügen des Alterthums eine solche Art Handlung auffinden werden oder schon aufgefunden haben.

In der neuern Zeit ergab sich etwas Aehnliches: daß in einer nordamerikanischen Stadt, ich glaube Boston, die Handwerker mit großem Festapparat vor einigen Jahren einen solchen Umzug durchgeführt.

Reizmittel in der bildenden Kunst.

Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir, daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessieren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk; aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor, wie im Laokoon und der Neapolitanischen Gruppe des Stiers, Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Centauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hierzu geben uns die Abgüsse der Stoschischen Sammlung Gelegenheit. Ohne weiteres zählen wir die Beispiele her:

1) Ein Adler; er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Teil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Verteidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Komposition.

2) Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie auf die erste. Ein Hahn, so anmaßlich, als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3) Ein Storch, der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dieß Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

4) Ein Stier in vollem Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der Erde erhebt sich eine Schlange, seine Weichen bedrohend. Kostlich gedacht und allerliebste ausgeführt.

5) Ein uralte griechischer geschnittener Stein in meinem Besitz. Ein gehelmter Held, dessen Schild an der Seite steht, dessen rechter Fuß von einer Schlange umwunden ist, beugt sich, um sie zu fassen, sich von ihr zu befreien.

Altertumsforscher wollten hierin den Herkules sehen, welcher wohl auch gerüstet vorgestellt wurde, ehe er den Nemeischen Löwen erlegt und sich alsdann halbnackt als kunstgemäßer Gegenstand dem bildenden Künstler darbot.

Unter den mir bekannten Gemmen findet sich dieser oder ein ähnlicher Gegenstand nicht behandelt.

6) Das Höchste dieser Art möchte denn wohl der Laokoön sein, wo zwei Schlangen sich mit drei Menschengestalten herum kämpfen; jedoch wäre über ein so allgemein Bekanntes wohl nichts weiter hinzuzufügen

Fischbeins Zeichnungen

des Ammazaments der Schweine in Rom.

Fischbein, der sich viel mit Betrachtung von Tieren, ihrer Gestalt, ihrer Eigenheiten, ihrer Bewegungen abgab, hat uns immer viel von dem Ammazament der Schweine, von einem allgemeinen Schweinemord, zu erzählen gewußt, der in den Ruinen jenes Tempels vorgehe, die am Ende der Via Sacra wegen der schönen Basreliefs berühmt sind, den Einfluß der Minerva auf weibliche Arbeiten sehr anmutig darstellend.

In die Hohlungen und Gewölbe dieses zusammengestürzten Gebäudes werden zur Winterszeit in großen Herden vom Lande herein schwarze wildartige Schweine getrieben und daselbst an die Kaufleute nicht etwa lebendig, sondern tot überlassen. Das Geschäft aber wird folgendermaßen betrieben:

Der Römer darf sich mit Schweinschlachten nicht abgeben; wer aber das Blut, welches bei dem Schlachten verloren ginge, auch

nicht entbehren will, versetzt sich dorthin und feilscht um eines der in jenen Räumen zusammengedrängten Schweine. Ist man des Handels eilig, so wußt sich einer der wird genug aussehenden Herdbesitzer mit Gewalt über das Tier, stoßt ihm einen starken, spitzen, oben umgebogenen und gleichsam zum Handariff gekrümmten Draht ins Herz und treibt ihn so lange darin herum, bis das Tier kraftlos niederfällt und sein Leben aushaucht. Hierbei wird nun kein Tropfen Blut vergossen: es gerinnt im Innern, und der Käufer schaffet es mit allem innern und äußern Zubehör vergnügt nach Hause.

Dah eine solche Operation nicht ohne Kampf sich entwickelte, laßt sich denken; der einzelne kräftige Mann, der sich über ein solches wildstarkes Tier hinwegsetzt, es beim Ohre faßt, zur Erde niederdrückt, die Stelle des Herzens sucht und den tödlichen Draht einstoßt, hat gar manchen Widerstand, Gegenwirkung und Zufälle zu erwarten. Er wird oft selbst niedgerissen und zertreten, und seine Beute entspringt ihm, die Jagd geht von neuem an, und weil mehr als ein Handel derart zu gleicher Zeit im Gange ist, so entsteht ein vielfacher Tumult in den theils zusammenhängenden, theils durch Latten und Pfahlwerk abgetheilten Gewölben, welcher mit dem entsehlächsten, scharstönenden und grunzenden Getöse die Ohren beleidigt, so wie das Auge von dem wüsten Getümmel im Innersten verleßt wird.

Freilich ist es einem humoristischen Kunstlerauge, wie Tischbein besaß, nicht zu verargen, wenn es sich an dem Gewühl, den Sprüngen, an der Unordnung des Rennens und Stürzens, der heftigsten Gewalt wilder Tierheit und dem ohnmächtigen Dahinsinken entseelter Leichname zu ergötzen Lust findet. Es sind noch die flüchtigsten Federzeichnungen hievon übrig, wo eine geübte Künstlerhand, als wetterfernd mit einem wilden, unfasslichen Getümmel, sich auf dem Papier mit gutem Humor zu ergehen scheint.

Danae.

Eine wohlgegliederte weibliche Gestalt liegt nackt, den Rücken uns zukehrend, uns über die rechte Schulter anschauend, auf einem

mohlaepolsterten, anständigen Ruhebetten; ihr rechter Arm ist aufgehoben, der Zeigefinger deutet, man weiß nicht recht, worauf. Rechts vom Zuschauer, in der Höhe, zieht aus der Ecke eine Wolke heran, welche auf ihrem Wege Goldstücke spendet, deren einen Teil die alte Wärterin andächtig in einem Becken auffängt. Hinter dem Lager, zu den Füßen der Schönen, tritt ein Genius heran; er hat auch ein paar begeistete Goldstücke aufgefangen und scheint sie dem Dertchen näher bringen zu wollen, wohin sie sich eigentlich sehnen. Nun bemerkt man erst, wohn die Schöne deutet. Ein in Karyatidenform den Bettvorhang tragender, zwar anständig drapierter, doch genugsam kenntlicher Priap ist es, auf welchen sie hinweist, um uns anzuzeigen, wovon eigentlich die Rede sei. Eine Rose hat sie im Haar stecken, ein paar andere liegen schon unten auf dem Fußbänken und neben dem Nachtgeschirr, das, wie auch der sichtbare Teil des Bettgestelles, von goldnen Zieraten glänzt.

Das muß man beifammen sehn, mit welchem Geschmack und Geschick der geübteste Pinsel, allen Forderungen der Maler- und Farbenkunst genuthuend, dieses Bildchen ausgefertigt hat. Man stellt es gern kurz nach Paul Veronese; es mag's ein Venezianer oder auch ein Niederländer gemalt haben. Freilich unsern Meistern, welche sich mit trauernden Königspaares beschäftigen, ist dergleichen ein Nergernis und den Schülern, die sich in heiligen Familien wohlgefallen, gewiß eine Thorheit. Glücklicherweise ist das Bildchen gut erhalten und beweist überall einen markigen Pinsel.

Beispiele symbolischer Behandlung.

Folgendes sind Beispiele von demjenigen, was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist: und zwar sollte dieser hohe Gewinn einem jeden geistreichen Menschen fühlbar und einsichtlich sein; denn hier bestrebt sich die Darstellung des möglichsten Latonismus.

Diana und Aktäon.

Aus der Ferne schaut ein junger Jäger unter einem durchbrochnen Felsbogen ein nacktes weibliches dämonisches Wesen von

der größten Schönheit. Schon ist er herbeigeeilt, hat sie küßtern in der Nähe beschaut; sie besprengt ihn mit zauberischem Wasser, er nimmt sogleich die Hirschnatur an. Einer seiner getreuen Hunde ist schon an ihm aufgesprungen und hat sich im Schenkel eingebissen; auf der andern Seite ist er von einem zweiten heranstürmenden bedroht, und indem er sich mit seinem aufgehobenen Krummstabe zu wehren trachtet, wird er durch die aufsprossenden Geweihe am Zuschlagen gehindert.

Wer dieses Bild zu schauen das Glück hat, möge von dem hohen Sinne desselben durchdrungen werden.

Ein zweites:

Iphigenia in Aulis,

auch erst neuerlich ausgegraben, wird uns durch Reisende mitgeteilt.

Im Mittelgrunde tragen zwei Opferdiener die ohnmächtige Jungfrau gegen eine Statue der Artemis. Links vom Zuschauer eilt der behende, in seinen Mantel sich verhüllende Agamemnon davon. An der Rechten erscheint Kalchas mit entblößtem Stahl, dem Vater mit dem Blick, der Tochter mit der Schärfe drohend.

Hier stellt sich noch reiner, in einfacher Handlung, die Absicht hin, nur das Notwendigste dieses ungeheuren Ereignisses vor die Augen zu bringen, und zwar so, daß es durch Mannigfaltigkeit der Charaktere, durch symmetrische, wohlgefällige Stellung und durch Farbengebung ein angenehmes Wandbild erzwecken mag.

Rembrandt der Denker.

Auf dem Bilde, der gute Samariter (Bartsch Nr. 90), sieht man vorn ein Pferd fast ganz von der Seite; ein Page hält es am Baum. Hinter dem Pferde hebt ein Hausknecht den Vermundeten soeben herab, um ihn ins Haus zu tragen, in welches eine Treppe durch einen Balkon hineinführt. Unter der Thür sieht man den wohlgekleideten Samariter, welcher dem Wirt einiges Geld gegeben hat und ihm den armen Vermundeten ernstlich empfiehlt. Gegen den linken Rand zu sieht man aus einem Fenster einen jungen

Mann herausblühen, mit einer durch eine Feder verzierten Blase. Zur Rechten, auf geregeltem Grund, sieht man einen Brunnen, aus welchem eine Frau das Wasser zieht.

Dieses Blatt ist eines der schönsten des Rembrandtschen Werkes; es scheint mit der größten Sorgfalt gestochen zu sein, und ungeachtet aller Sorgfalt ist die Nadel sehr leicht.

Die Aufmerksamkeit des vortrefflichen Longhi hat besonders der Alte unter der Thüre auf sich gezogen, indem er sagt „Mit Stillschweigen kann ich nicht vorübergehen das Blatt vom Samaritaner, wo Rembrandt den guten Alten unter der Thüre in solcher Stellung gezeichnet hat, wie sie demjenigen eigen ist, der gewöhnlich zittert, so daß er durch die Verbindung der Erinnerungen wirklich zu zittern scheint, welches kein anderer Maler, weder vor ihm noch nach ihm, durch seine Kunst erlangen konnte.“

Wir setzen die Bemerkungen über dieses wichtige Blatt weiter fort:

Auffallend ist es, daß der Verwundete, anstatt sich dem Knechte, der ihn forttragen will, hinzugeben, sich mühselig mit gefalteten Händen und aufgehobenem Haupte nach der linken Seite wendet und jenen jungen Mann mit dem Federhute, welcher eher kalt und unternehmend als trüzig zum Fenster herausieht, um Barmherzigkeit anzuflehen scheint. Durch diese Wendung wird er dem, der ihn eben auf die Schulter genommen, doppelt lastig; man sieht's diesem am Gesicht an, daß die Last ihm verdrücklich ist. Wir sind für uns überzeugt, daß er in jenem tropigen Jungling am Fenster den Räuberhauptmann derjenigen Bande wiedererkennt, die ihn vor kurzem beraubt hat, und daß ihn in dem Augenblicke die Angst überfällt, man bringe ihn in eine Räuberherberge, der Samariter sei auch verschworen, ihn zu verderben. Genug, er findet sich in dem verzweiflungsvollsten Zustand der Schwache und Hilflosigkeit.

Betrachten wir nun die Gesichter der sechs hier aufgestellten Personen, so sieht man die Physiognomie des Samariters gar nicht, nur wenig von dem Profil des Pagen, der das Pferd hält. Der Knecht, durch die körperliche Last beschwert, hat ein verdrücklich angestrenktes Gesicht und einen geschlossenen Mund, der arme Verwundete den vollkommensten Ausdruck der Hilflosigkeit. Höchst treff

lich, gutmüthig und vertrauenswerth ist die Physiognomie des Alten, kontrastierend mit unserm Stauberhauptmann in der Ecke, welcher eine verschlossene und entschlossene Sinnweise ausdrückt.

Georg Friedrich Schmidt,

geboren zu Berlin 1712,
abgegangen daie dñ 1775.

Der Künstler, dessen Talent wir zu schätzen unternehmen, ist einer der größten, dessen sich die Kupferstecherkunst zu rühmen hat, er wußte die genaueste Reutlichkeit und zugleich die Festigkeit des Grabstichels mit einer Bewegung, einer Behandlung zu verbinden, welche sowohl kühn als abwechselnd und manchmal mit Willen unzusammenhängend war, immer aber vom höchsten Geschmack und Wissen.

Von dem regelmäßigen Schnitt, worin er den ernstesten Chalkographen nachzueiferte, ging er nach Belieben zur freien Behandlung über, indem er sich jenes spielenden Punktierens der geistreichsten Radierkünstler bediente und das Urtheil ungewiß ließ, ob er sich in einer oder der andern Art vorzüglicher bewiesen habe. Doch es ist kein Wunder, daß er sich in diesen einander so entgegengesetzten Arten des Stiches vollkommen gleich erwiesen, da ihm die gefühlteste Kenntnis der Zeichnung und des Schattens, die feinste Beurteilung und ein unbegrenzter Geist beständig zum Führer dienten.

In der ersten Art zog er vor Porträte zu behandeln, ob er gleich auch einige geschichtliche Gegenstände gestochen hat und alles, was er gestochen, vorzüglich ist. Aber jenes Portrat von Latour, welches dieser Maler von sich selbst gefertigt hatte, ist bewundernswürdig durch die Vorzüge, welche in allen übrigen sich finden, mehr aber durch die Seele und die freie Heiterkeit, die in diesem Gesichte so glücklich ausgedrückt sind. Sehr schön ist auch das Bildnis von Mounsey und außerordentlich die der Grafen Lasunowsky und Osterhazy. Auch die Kaiserin von Rußland, Elisabeth, gemalt von Tocque, ist vorzüglich, wo besonders die Gewerke mit erstaunender Meisterschaft behandelt sind.

Nicht weniger schätzenswert ist das Porträt von Mignard nach Rigaud, welches ich jedoch nicht, wie andere wollen, für sein Hauptstück halte.

In der zweiten Art behandelt er eben so gut Porträte als historische Vorstellungen, worunter einige von eigener Erfindung sind, die ihm zu großem Lobe gereichen.

Er ahmte, doch nicht knechtisch, die weise malerische Unordnung Rembrandts und Castigliones nach und mußte sich sehr oft mit der kalten Nadel der geistreichen und bezaubernden Leichtigkeit des Stefano della Bella anzunähern. Bei ihm ist alles Wissen, alles Feuer und, was viel mehr bedeuten will, alles der Wahrheit Stempel.

Man kann von diesem wunderbaren Manne sagen, daß zwei der trefflichsten Stecher in ihm verbunden seien. Wie er auch irgend die Kunstart eines andern nachahmt, tritt er immer, von seinem außerordentlichen Geiste begleitet, als Original wieder hervor.

Hätte er die Geschichte im großen Sinne wie das Porträt behandelt, und hätte ihn die Ueberfülle seines Geistes nicht manchmal irre geleitet, so könnte er die oberste Stelle in unserer Kunst erreichen. Ist ihm dies nicht gelungen, so bleibt er doch, wie gesagt, einer der trefflichsten Meister und der erfahrenste Stecher.

Wer seine schönen Kupferstiche zu Rate zieht, wird von vielen Seiten in seiner Profession gewinnen.

Uebersetzt aus der Calcographia da Giuseppe Longhi, Milano 1830. Vol. 1, pag. 185.

Vorteile,

die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe.

1797.

Der sogenannte Historienmaler hat in Hinsicht des Gegenstandes mit dem Bildhauer einerlei Interesse. Er soll den Menschen kennen lernen, um ihn dereinst in bedeutenden Augenblicken darzustellen.

Beim Bildhauer lernt er Proportion, Anatomie und Formen, wenn er sich auch nur unter dessen Anleitung im Zeichnen übt; allein er findet auch Unterricht im Modellieren, welches ihm künftig bei seiner Kunst vom größten Nutzen sein wird. Denn wie der Maler es mit der Richtigkeit seiner Teile oft nicht so genau nimmt, so pflegt er auch nur die eine Seite der Erscheinung zu betrachten; beim Modellieren hingegen, besonders des Runden, lernt er den körperlichen Wert des Inhalts schätzen; er lernt die einzelnen Teile nicht nach dem auffuchen, was sie scheinen, sondern nach dem, was sie sind; er wird auf die unzähligen kleinen Vertiefungen und Erhöhungen aufmerksam, die über die Oberfläche des Körpers gleichsam ausgesäet sind und die er bei einem einfachen malerischen Lichte nicht einmal bemerken kann. Er lernt sowohl den Gliedermann drapieren und die rechten Falten aussuchen, als auch sich selbst die feststehenden Figuren von Thon modellieren, um seine Gewänder darüber zu legen und sein Bild darnach auszuführen. Er lernt die vielen Hilfsmittel kennen, die nötig sind, um etwas Gutes hervorzubringen, und eine solche Anleitung wird ihm nutzen, daß er, wenn sein Genie irgend hinreicht, wahr und richtig, ja zuletzt vollendet werden kann. Denn seinen Gemälden wird die Basis nicht fehlen, und wenn er von einem Punkte mit dem Bildhauer ausgeht, so wird er nicht, wie es öfters geschieht, sich nur desto weiter zurückfühlen, je weiter er vorwärts kommt. Besonders wird er die Richtigkeit dieser Grundsätze einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führen sollte.

Bu malende Gegenstände.

Nachdem ich über vieles gleichgültig geworden, betrübt es mich noch immer und in der neuesten Zeit sehr oft, wenn ich des bildenden Künstlers Talent und Fleiß auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet sehe; daher kann ich mich nicht enthalten, von Zeit zu Zeit auf einiges Vorteilhafte hinzudeuten.

Eine so zarte wie einfache Darstellung gäbe jene jugendlich-unverdorbene reife Jungfrau Thïsbe, die an der gesprungenen Wand horcht. Wer den Gesichtsausdruck und das Behagen eines

blühenden, in Liebe befangenen Mädchens, dem Ort und Stelle einer Zusammenkunft ins Ohr geraunt wird, vollkommen darzustellen müßte, sollte gepriesen werden.

Nun aber zum Heiligsten überzugehen, müßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höhern und ausdrucksvollern Gegenstand als Christus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hilfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist in keinem andern Falle den Sinnen und so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit wenigem auszudrücken. Das Uebernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weise zu Hilfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig sei, hervorruft, ist selten gemalt worden, so wie es zugleich für den lebenden Künstler von großem Vorteil ist, daß es Raphael nicht unternommen; denn mit ihm zu ringen ist so gefährlich als mit Phaniel. (1. B. Mos. XXXII.)

Ueber den sogenannten Dilettantismus

oder

die praktische Liebhaberei in den Künsten.

1799.

Einleitendes und Allgemeines.

Die Italiener nennen jeden Künstler Maestro.

Wenn sie einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie: Si diletta. Die höfliche Zufriedenheit und Verwunderung, womit sie sich ausdrücken, zeigt dabei ihre Gefinnungen an.

Das Wort Dilettante findet sich nicht in der ältern italienischen Sprache. Kein Wörterbuch hat es, auch nicht die Crusca.

Bei Jagemann allein findet sich's. Nach ihm bedeutet es einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung teilnehmen will.

Spuren der ältern Zeiten.

Spuren nach Wiederauflebung der Künste.

Große Verbreitung in der neuern Zeit.

Ursache davon.

Kunstübungen gehen als ein Haupterforderniß in die Erziehung über.

Indem wir von Dilettanten sprechen, so wird der Fall ausgenommen,

daß einer mit wirklichem Künstlertalent geboren wäre, aber durch

Umstände wäre gehindert worden, es als Künstler zu excolieren.

Wir sprechen bloß von denen, welche, ohne ein besonderes Talent

zu dieser oder jener Kunst zu besitzen, bloß den allgemeinen Nach-

ahmungstrieb bei sich walten lassen.

Ueber das deutsche Wort pfeuschen.

Ableitung desselben.

Ein später erfundenes Wort.

Bezieht sich auf Handwerk.

Es setzt voraus, daß irgend eine Fertigkeit nach Regeln gelernt,

auf die bestimmteste Weise nach der Vorschrift und unter dem

Schuße des Gesetzes ausgeübt werde.

Einrichtungen der Innungen, vorzüglich in Deutschland.

Die verschiedenen Nationen haben kein eigentlich Wort dafür.

Anführung der Ausdrücke.

Der Dilettant verhält sich zur Kunst, wie der Pfeuscher zum Handwerk.

Man darf bei der Kunst voraussetzen, daß sie gleichfalls nach Regeln

erlernt und gesetzlich ausgeübt werden müsse, obgleich diese Regeln

nicht, wie die eines Handwerks, durchaus anerkannt und die Ge-

setze der sogenannten freien Künste nur geistig und nicht bürger-

lich sind.

Ableitung der Pfeuscherei.

Gewinn.

Der Dilettantismus wird abgeleitet.

Dilettant mit Ehre.

Künstler verachtet.

Ursache.

Sicherheit eines ausgebreiteten Lebensgenusses ist gewöhnlich der

Grund aller empirischen Achtung.

Wir haben solche Sicherheitsmaximen, ohne es zu bemerken, in die

Moral aufgenommen.

Geburt, Tapferkeit, Reichthum.

Anderer Arten von Besitz, der Sicherheit des Genusses nach außen gewährt.

Genie und Talent haben zwar das innere Gewisse, stehen aber nach außen äußerst ungewiß.

Sie treffen nicht immer mit den Bedingungen und Bedürfnissen der Zeit zusammen.

In barbarischen Zeiten werden sie als etwas Seltsames geschätzt. Sie sind des Beifalls nicht gewiß.

Er muß erschlichen oder erbettelt werden.

Daher sind diejenigen Künstler übler daran, die persönlich um den Beifall des Moments buhlen.

Rhapsoden, Schauspieler, Musici.

Künstler leben, außer einigen seltenen Fällen, in einer Art von freiwilliger Armut.

Es leuchtete zu allen Zeiten ein, daß der Zustand, in dem sich der bildende Künstler befindet, wünschenswert und beneidenswert sei.

Entstehen des Dilettantismus.

Allgemein verbreitete, ich will nicht sagen Hochachtung der Künste, aber Vermischung mit der bürgerlichen Existenz und eine Art von Legitimation derselben.

Der Künstler wird geboren.

Er ist eine von der Natur privilegierte Person.

Er ist genötigt, etwas auszuüben, das ihm nicht jeder gleich thun kann.

Und doch kann er nicht allein gedacht werden.

Möchte auch nicht allein sein.

Das Kunstwerk fordert die Menschen zum Genuß auf.

Und zu mehrerer Teilnahme daran.

Zum Genuß der Kunstwerke haben alle Menschen eine unsägliche Neigung.

Der nähere Teilnehmer wäre der rechte Liebhaber, der lebhaft und voll genösse.

So stark wie andere, ja mehr als andere.

Weil er Ursache und Wirkung zugleich empfände.

Uebergang zum praktischen Dilettantismus.

Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden.

Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja, man kann ohne Uebertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst. Unüberwindlicher Trieb, dasselbige zu thun.

Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angebornes Genie zu dieser Sache.

Erfahrung an Kindern.

Sie werden durch alles in die Augen fallende Thätige gereizt.

Soldaten, Schauspieler, Seiltänzer.

Sie nehmen sich ein unerreichbares Ziel vor, das sie durch geübte und verständige Alte haben erreichen sehen.

Ihre Mittel werden Zweck.

Kinderszweck.

Bloßes Spiel.

Gelegenheit, ihre Leidenschaft zu üben.

Wie sehr ihnen die Dilettanten gleichen.

Dilettantismus der Weiber,

— der Reichen,

— der Vornehmen.

Ist Zeichen eines gewissen Vorschrittes.

Alle Dilettanten greifen die Kunst von der schwachen Seite an.

(Vom schwachen Ende.)

Phantasiebilder unmittelbar vorstellen zu wollen.

Leidenschaft statt Ernst.

Verhältniß des Dilettantismus gegen Pedantismus, Handwerk.

Dilettantistischer Zustand der Künstler.

Worin er sich unterscheidet.

Ein höherer oder niederer Grad der Empirie.

Falsches Lob des Dilettantismus.

Ungerechter Tadel.

Rat, wie der Dilettant seinen Platz einnehmen könnte.

Geborne Künstler, durch Umstände gehindert, sich auszubilden, sind schon oben ausgenommen.

Sie sind eine seltene Erscheinung.

Manche Dilettanten bilden sich ein, dergleichen zu sein.

Bei ihnen ist aber nur eine falsche Richtung, welche mit aller Mühe zu nichts gelangt.

Sie nützen sich, dem Künstler und der Kunst wenig.

Sie schaden dagegen viel

Doch kann der Mensch, der Künstler und die Kunst eine genügende, einsichtsvolle und gewissermaßen praktische Teilnahme nicht entbehren

Absicht der gegenwärtigen Schrift

Schwierigkeit der Wirkung

Kurze Schilderung eines eingefleischten Dilettantismus.

Die Philosophen werden aufgefordert.

Die Pädagogen.

Wohlthat für die nächste Generation.

Dilettantismus setzt eine Kunst voraus, wie Pflücken das Handwerk.

Begriff des Künstlers im Gegensatz des Dilettanten.

Ausübung der Kunst nach Wissenschaft.

Annahme einer objektiven Kunst.

Schulgerechte Folge und Steigerung.

Beruf und Profession

Anschließung an eine Kunst- und Künstlerwelt.

Schule.

Der Dilettant verhält sich nicht gleich zu allen Künsten.

In allen Künsten gibt es ein Objectives und Subjectives, und je nachdem das eine oder das andere darin die hervorstechende Seite ist, hat der Dilettantismus Wert oder Unwert.

Wo das Subjective für sich allein schon viel bedeutet, muß und kann sich der Dilettant dem Künstler nähern; z. B. schöne Sprache, lyrische Poesie, Musik, Tanz.

Wo es umgekehrt ist, scheiden sich der Künstler und Dilettant strenger, wie bei der Architektur, Zeichenkunst, epischen und dramatischen Dichtkunst.

Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit

Der Dilettantismus folgt der Reizung der Zeit.

Wenn die Meister in der Kunst dem falschen Geschmack folgen, glaubt der Dilettant, desto geschwinder auf dem Niveau der Kunst zu sein.

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen; wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.

Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst setzt voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen.

Ueberhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkenntnis das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können.

Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Aristokratie im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, tritt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen.

Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reminiscenz ausgeht, welches die Wiederholung des Vorhandenen ist, wodurch eine Täuschung entsteht, als wenn das Vorhandene zu existieren wert sei. Eben so ist es mit der Akkuratess und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche eben so gut die Uniform begleiten können.

Allgemeiner Grundsatz, unter welchem der Dilettantismus zu gestalten ist:

Wenn der Dilettant sich den strengsten Regeln der ersten Schritte unterwerfen und alle Stufen mit größter Genauigkeit ausführen will; welches er um so mehr kann, da 1) von ihm das Ziel nicht verlangt wird, und da er 2), wenn er abtreten will, sich den sichersten Weg zur Kennerenschaft bereitet.

Gerade der allgemeinen Maxime entgegen, wird also der Dilettant einem rigoristischeren Urtheil zu unterwerfen sein als selbst der Künstler, der, weil er auf einer sichern Kunstbasis ruht, mit minderer Gefahr sich von den Regeln entfernen und dadurch das Reich der Kunst selbst erweitern kann.

Der wahre Künstler steht fest und sicher auf sich selbst; sein Streben, sein Ziel ist der höchste Zweck der Kunst. Er wird sich nimmer noch weit von diesem Ziele finden und daher gegen die Kunst oder den Kunstbegriff notwendig allemal sehr bescheiden sein und gestehen, daß er noch wenig geleistet habe, wie vortrefflich auch sein Werk sein mag und wie hoch auch sein Selbstgefühl im Verhältnis gegen die Welt steigen möchte. Dilettanten oder eigentlich Pfuscher scheinen im Gegentheil nicht nach einem Ziele zu streben, nicht vor sich hin zu sehen, sondern nur das, was neben ihnen geschieht. Darum vergleichen sie auch immer, sind meistens im Lob übertrieben, tabeln ungeschickt, haben eine unendliche Ehrerbietung vor ihresgleichen, geben sich dadurch ein Ansehen von Freundlichkeit, von Miligkeit, indem sie doch bloß sich selbst erheben.

Besonderes.

Dilettantismus in der Malerei.

Der Dilettant scheuet allemal das Gründliche, übersteigt die Erlernung notwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen; verwechselt die Kunst mit dem Stoff.

So wird man z. B. nie einen Dilettanten finden, der gut zeichnete, denn alsdann wäre er auf dem Wege zur Kunst; hingegen gibt es manche, die schlecht zeichnen und sauber malen.

Dilettanten erklären sich oft für Mosaik und Wachsmalerei, weil sie die Dauer des Werks an die Stelle der Kunst setzen.

Sie beschäftigen sich öfters mit Radiren, weil die Vielfältigung sie reizt.

Sie suchen Kunststücke, Manieren, Behandlungsarten, Arcana, weil sie sich meistens nicht über den Begriff mechanischer Fertigkeiten erheben können, und denken, wenn sie nur den Handgriff besaßen, so wären keine weitem Schwierigkeiten für sie vorhanden.

Eben um deswillen, weil der wahre Kunstbegriff den Dilettanten meistens fehlt, ziehen sie immer das Viele und Mittelmäßige, das Klare und Kostliche dem Gewählten und Guten vor. Man trifft viele Dilettanten mit großen Sammlungen an, ja man

konnte behaupten, alle großen Sammlungen seien vom Dilettantismus entstanden. Denn er artet meistens und besonders, wenn er mit Vermögen unterstüzt ist, in die Sucht aus, zusammenzuraffen. Er will nur besitzen, nicht mit Verstand wählen und sich mit wenigem Guten begnügen.

Dilettanten haben ferner meistens eine patriotische Tendenz, ein deutscher Dilettant interessiert sich darum nicht selten so lebhaft für deutsche Kunst ausschließlich, daher die Sammlungen von Kupferstichen und Gemälden bloß deutscher Meister.

Zwei Unarten pflegen bei Dilettanten oft vorzukommen und schreiben sich ebenfalls aus dem Mangel an wahrem Kunstbegriff her. Sie wollen erstens konstituieren, d. h. ihr Verfall soll gelten, soll zum Künstler stempeln. Zweitens der Künstler, der echte Kenner hat ein unbedingtes ganzes Interesse und Ernst an der Kunst und am Kunstwerk, der Dilettant immer nur ein halbes; er treibt alles als ein Spiel, als Zeitvertreib; hat meist noch einen Nebenweck, eine Neigung zu stillen, einer Laune nachzugeben und sucht der Rechenschaft gegen die Welt und den Forderungen des Geschmacks dadurch zu entgehen, daß er bei Ersehung von Kunstwerken auch noch gute Werke zu thun sucht. Einen hoffnungsvollen Künstler zu unterstützen, einer armen Familie aus der Not zu helfen, das war immer die Ursache, warum Dilettanten dies und das erstanden. So suchten sie bald ihren Geschmack zu zeigen, bald ihn vom Verdacht zu reinigen.

Liebhabelei im Landschaftsmalen. Sie setzt eine schon kultivierte Kunst voraus.

Portratmalerei.

Sentimentalisch poetische Tendenz regt auch den Dilettantismus in der zeichnenden Kunst an. Mondscheine, Shakespeare, Kupferstiche zu Gedichten.

Silhouetten.

Urnen.

Kunstwerke als Menkes.

Alle Franzosen sind Dilettanten in der Zeichenkunst, als integrierendem Teil der Erziehung.

Liehaber in der Miniature.

Werden bloß auf die Handgriffe angewiesen.
Liebe zur Allegorie und zur Anspielung.

Dilettantismus in der Baukunst.

Mangel an echten Baumeistern in Verhältnis gegen das Bedürfnis schöner Baukunst treibt zum Dilettantismus, besonders, da die wohlhabenden Baulustigen zu zerstreut leben

Reisen nach Italien und Frankreich, und besonders Gartenliebhaberer, haben diesen Dilettantismus sehr befördert.

Dilettanten suchen mehr zum Ursprung der Baukunst zurückzukehren.

- a) Rohes Holz, Rinden etc. b) Schwere Architektur, dorische Säulen.
- c) Nachahmung gotischer Baukunst. d) Architektur der Phantasmen und Empfindungen e) Kleinliche Nachahmung großer Formen.

Wegen ihrer scheinbaren Unbedingtheit scheint sie leichter, als sie ist, und man läßt sich leichter dazu verführen.

In der Gartenkunst.

Französische Gartekunst von ihrer guten Seite, und besonders vis-à-vis des neuesten Geschmacks betrachtet.

Englischer Geschmack hat die Basis des Nützlichen, welches der französische aufopfern muß.

Nachgeächter englischer Geschmack hat den Schein des Nützlichen.
Chinesischer Geschmack.

Dilettantismus in der lyrischen Poesie.

Daß die deutsche Sprache durch kein großes Dichtergenie, sondern durch bloße mittelmäßige Köpfe anfang zur Dichtersprache gebraucht zu werden, mußte dem Dilettantismus Mut machen, sich gleich falls darin zu versuchen.

Die Ausbildung der französischen Litteratur und Sprache hat auch den Dilettanten kunstmäßiger gemacht.

Franzosen waren durchaus rigoristischer, drangen auf strengere Richtigkeit und forderten auch vom Dilettanten Geschmack und Geist im Innern und ein fehlerloses Aeußeres der Diction.

In England hielt sich der Dilettantismus mehr an das Latein und Griechische.

Sonette der Italiener.

Impudenz des neuesten Dilettantismus, durch Reminiscenzen aus einer reichen kultivierten Dichtersprache und durch die Leichtigkeit eines guten mechanischen Ausßern geweckt und unterhalten.

Belletristerei auf Universitäten, durch eine moderne Studierart veranlaßt.

Frauenzimmer-Gedichte.

Schöngeisterei.

Musen Almanache.

Journale.

Aufkommen und Verbreitung der Uebersetzungen.

Unmittelbarer Uebergang aus der Klasse und Universität zur Schriftstellerei.

Balladen- und Volkslieder-Epoche.

Gefner, poetische Prosa.

Karlsruher 2c. Nachbrücke schöner Geister.

Barbenwesen.

Bürgers Einfluß auf das Geleier.

Reimloser Vers.

Klopstockisches Odenwesen.

Claudius.

Mielands Lagität.

In der ältern Zeit:

Lateinische Verse.

Pedantismus.

Mehr Handwerk.

Fertigkeit ohne poetischen Geist.

Dilettantismus in der pragmatischen Poesie.

Ursache, warum der Dilettant das Mächtige, Leidenschaftliche, Stark-charakteristische haßt und nur das Mittlere, Moralische darstellt. Der Dilettant wird nie den Gegenstand, immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.

Er flicht den Charakter des Objekts.

Alle dilettantischen Geburten in dieser Dichtungsart werden einen pathologischen Charakter haben und nur die Neigung und Abneigung ihres Urhebers ausdrücken.

Der Dilettant glaubt mit dem Wiß an die Poesie zu reichen.

Dramatische Pfücher werden bis zum Unsinn gebracht, um ihr Werk auszustellen.

Dilettantismus in der Musik.

In der älteren Zeit größerer Einfluß auf leidenschaftliche Leben durch tragbare Saiteninstrumente, welche, Empfindungen einfacher auszudrücken, mehr Raum geben.

Medium der Galanterie.

In der neuern Zeit Flügel und Violine.

Mehr Wert gelegt auf mechanische Fertigkeit, Schwierigkeit und Künstlichkeit; weniger Zusammenhang mit Leben und Leidenschaft. Geht in Konzerte über.

Mehr Nahrung der Eitelkeit.

Lieder und Opernwesen.

Falsche Hoffnung, durch komponierte Volkslieder Nationalstolz und ästhetischen Geist zu pflanzen.

Gesellschafts-, Tisch-, Trink-, Freimaurer-Lieder.

Dilettantismus im Tanz.

In der ältern Zeit: Pedanterie und Gleichgültigkeit. Einförmigkeit.

In der neuern Zeit: Formlosigkeit und daraus hervorgehende Wildheit, Heftigkeit, Gewaltthätigkeit.

Unterschied der repräsentativen, naiven und charakteristischen Tänze:

Repräsentative machen die Schönheit der Gestalt und Bewegung geltend und haben Würde. (Menuett.)	} Fallen gern ins Steife.
--	---------------------------

Naive begleiten den belebten Zustand und haben mehr Anmut und Freiheit. (Englische Tänze.)	} Fallen gern ins Ausgelassene.
--	---------------------------------

Charakteristische grenzen an eine objektive Kunst.	} Gehen leicht in die Karikatur.
--	----------------------------------

Dilettantismus in der Schauspielkunst.

Französische Komödie ist auch bei Liebhabern obligat und ein Institut der Geselligkeit.

Italienische Liebhaberkomödie bezieht sich auf eine Puppen- und puppenartige Repräsentation.

Deutschland, ältere Zeit: Jesuiterschulen.

Neuere Zeit: Französische Liebhaberkomödie zur Bildung der Sprache in vornehmen Häusern.

Vermischung der Stände bei deutschen Liebhaberkomödien.

Bedingung, unter welcher allenfalls eine mäßige Uebung im Theaterwesen unschuldig und zulässig, ja einigermaßen zu billigen sein möchte.

Permanenz derselben Gesellschaft.

Vermeidung passionierter und Wahl verstandesreicher und geselliger Stücke.

Abhaltung aller Kinder und sehr junger Personen.

Möglichster Rigorismus in äußern Formen.

Nutzen des Dilettantismus.**Im allgemeinen.**

Er steuert der völligen Roheit.

Dilettantismus ist eine notwendige Folge schon verbreiteter Kunst und kann auch eine Ursache derselben werden.

Er kann unter gewissen Umständen das echte Kunsttalent anregen und entwickeln helfen.

Das Handwerk zu einer gewissen Kunstähnlichkeit erheben.

Macht gesitteter.

Regt im Fall der Roheit einen gewissen Kunstsinne an und verbreitet ihn da, wo der Künstler nicht hinkommen würde.

Beschäftigt die produktive Kraft und kultiviert also etwas Wichtiges am Menschen.

Die Erscheinungen in Begriffe verwandeln.

Totaleindrücke teilen.

Besitz und Reproduktion der Gestalten befördern.

Nutzen des Dilettantismus.

In der Zeichenkunst.

Sehen lernen.

Die Gesetze kennen lernen, wonach wir sehen.

Den Gegenstand in ein Bild verwandeln, d. h. die sichtbare Raumerfüllung, in sofern sie gleichgültig ist.

Die Formen erkennen, d. d. die Raumerfüllung, in sofern sie bedeutend ist.

Unterscheiden lernen. — Mit dem Totaleindruck (ohne Unterscheidung) fangen alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das Aesthetische ist.

Diese Vorteile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatz des bloßen unthätigen Betrachters gemein.

In der Baukunst.

Sie weckt die freie Produktionskraft.

Sie führt am schnellsten und unmittelbarsten von der Materie zur Form, vom Stoff zur Erscheinung und entspricht dadurch der höchsten Anlage im Menschen.

Sie erweckt und entwickelt den Sinn fürs Erhabene, zu dem sie sich überhaupt mehr neigt als zum Schönen.

Sie führt Ordnung und Maß ein und lehrt auch, im Nützlichen und Nothdürftigen nach einem schönen Schein und einer gewissen Freiheit streben.

Der allgemeine Nutzen des Dilettantismus, daß er gesitteter macht und im Fall der Roheit einen gewissen Kunstsinne anregt und ihn da verbreitet, wo der Künstler nicht hinkommen würde, gilt besonders auch von der Baukunst.

In der Gartenkunst.

Ideales im Realen.

Streben nach Form in formlosen Massen.

Wahl.

Schöne Zusammenstellung.

Ein Bild aus der Wirklichkeit machen, kurz, erster Eintritt in die Kunst.

Eine reinliche und vollends schöne Umgebung wirkt immer wohlthätig auf die Gesellschaft.

In der lyrischen Poesie.

Ausbildung der Sprache im ganzen.

Bervielfältigteres Interesse an Humanioribus, im Gegensatz der Roheit des Unwissenden oder der pedantischen Borniertheit des bloßen Geschäftsmannes und Schulgelehrten.

Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdrucks derselben.

Jeder gebildete Mensch muß seine Empfindungen poetisch schön ausdrücken können.

Idealisierung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen Lebens.

Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrierenden Theils bei der Verstandesbildung.

Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften und im praktischen Leben.

Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische.

Da es noch keine objektiven Gesetze weder für das Innere, noch für das Aeußere eines Gedichtes gibt, so müssen sich die Liebhaber strenger noch als die Meister an anerkannte gute Muster halten und eher das Gute, was schon da ist, nachahmen, als nach Originalität streben; im Aeußern und Metrischen aber die vorhandenen allgemeinsten Gesetze rigoristisch befolgen.

Und da der Dilettant sich nur nach Mustern bilden kann, so muß er, um der Einseitigkeit zu entgehen, sich die allgemeinst-mögliche Bekanntschaft mit allen Mustern erwerben und das Feld der poetischen Litteratur noch vollkommener ausmessen, als es der Künstler selbst nötig hat.

In der Musik.

Tiefere Ausbildung des Sinnes.

Mathematische Bestimmungen des Organs werden kennen gelernt und zu Empfindungs- und Schönheitszwecken gebraucht.

Gesellige Verbindung der Menschen, ohne bestimmtes Interesse, mit Unterhaltung.

Stimmt zu einer idealen Existenz, selbst wenn die Musik nur den Tanz aufregt.

Im Tanz.

Gelenkigkeit und Möglichkeit schöner Bewegungen.

Gefühl und Ausübung des Rhythmus durch alle Bewegungen.

Bedeutsamkeit, ästhetische, der Bewegungen.

Geregeltes Gefühl der Frohheit.

Ausbildung des Körpers, Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten.

Musikalische Körperstimmung.

Maß der Bewegungen zwischen Ueberfluß und Sparsamkeit.

Möglichkeit eines schönen Umgangs.

Mögliche Geselligkeit in einem exaltierten Zustand.

In der Schauspielkunst.

Gelegenheit zu mehrerer Ausbildung der Deklamation.

Aufmerksamkeit auf die Repräsentation seiner selbst.

Partizipiert von den angeführten Vorteilen der Tanzkunst.

Uebung der Memorie.

Sinnliches Aufpassen und Akkuratesse.

Schaden des Dilettantismus.

Im allgemeinen.

Der Dilettant überspringt die Stufen, beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht, und hält sich berechtigt, von da aus das Ganze zu beurteilen, hindert also seine Perfektibilität.

Er setzt sich in die Nothwendigkeit, nach falschen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantisch wirken kann und er die echten objektiven Regeln nicht kennt.

Er kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenstände ab und verliert sich auf subjektiven Irrwegen.

Der Dilettantismus nimmt der Kunst ihr Element und verschlechtert ihr Publikum, dem er den Ernst und den Rigorismus nimmt. Alles Vorliebnehmen zerstört die Kunst, und der Dilettantismus führt Nachsicht und Günst ein. Er bringt diejenigen Künstler, welche dem Dilettantismus näher stehen, auf Unkosten der echten Künstler in Ansehen.

Beim Dilettantismus ist der Schaden immer größer als der Nutzen. Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben, vom Puscheln nie. Der Dilettantismus befördert das Gleichgültige, Halbe und Charakterlose.

Schaden, den Dilettanten der Kunst thun, indem sie den Künstler zu sich herabziehen.

Keinen guten Künstler neben sich leiden können.

Überall, wo die Kunst selbst noch kein richtiges Regulativ hat, wie in der Poesie, Gartenkunst, Schauspielkunst, richtet der Dilettantismus mehr Schaden an und wird anmaßender. Der schlimmste Fall ist bei der Schauspielkunst.

Schaden des Dilettantismus.

In der Baukunst.

Wegen der großen Schwierigkeit, in der Architektur den Charakter zu treffen, darin mannigfaltig und schon zu sein, wird der Dilettant, der dies nicht erreichen kann, immer, nach Verhältnis seines Zeitalters, entweder ins Magere und Ueberladene oder ins Plump und Leere verfallen. Ein Architekturwerk aber, das nur durch die Schönheit Existenz hat, ist völlig null, wenn es diese verfehlt.

Wegen ihrer idealen Natur führt sie leichter als eine andere Kunst zum Phantastischen, welches hier gerade am schädlichsten ist. Weil sich nur die wenigsten zu einer freien Bildung nach bloßen

Schönheitsgesetzen erheben können, so verfallt der Baudilettant leicht auf sentimentalische und allegorische Baukunst und sucht den Charakter, den er in der Schönheit nicht zu finden weiß, auf diesem Wege hineinzulegen.

Baudilettantismus, ohne den schonen Zweck erfüllen zu können, schadet gewöhnlich dem physischen Zweck der Baukunst: der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit.

Die Publizität und Dauerhaftigkeit architektonischer Werke macht das Nachtheilige des Dilettantismus in diesem Fach allgemeiner und fortbauender und perpetuirt den falschen Geschmack, weil hier, wie überhaupt in Künsten, das Vorhandene und überall Verbreitete wieder zum Muster dient.

Die ernste Bestimmung der schönen Bauwerke setzt sie mit den bedeutendsten und erhöhtesten Momenten des Menschen in Verbindung, und die Pflücherei in diesen Fällen verschlechtert ihn also gerade da, wo er am perfektibelsten sein konnte.

In der Gartenkunst.

Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt.

Die Gartenliebhaberei geht auf etwas Endloses hinaus,

- 1) weil sie in der Idee nicht bestimmt und begrenzt ist;
- 2) weil das Materiale, als ewig zufällig, sich immer verändert und der Idee ewig entgegenstrebt.

Die Gartenliebhaberei läßt sich oft die edlern Künste auf eine unwürdige Art dienen und macht ein Spielwerk aus ihrer soliden Bestimmung.

Befördert die sentimentale und phantastische Nullität.

Sie verkleinert das Erhabene in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt.

Sie verewigt die herrschende Unart der Zeit, im Aesthetischen unbedingt und gefesselt sein zu wollen und willkürlich zu phantastieren, indem sie sich nicht, wie wohl andere Künste, corrigieren und in der Zucht halten läßt.

Vermischung von Kunst und Natur.

Vorliebnehmen mit dem Schein.

Die dabei vorkommenden Gebäude werden leicht, spindehartig,

holzern, bretern aufgeführt und zerstören den Begriff solider Baukunst, ja sie heben das Gefühl für sie auf. Die Strohdächer, breternen Blendungen, alles macht eine Neigung zur Kartenhäus Architektur

In der lyrischen Poesie.

Belletristische Alachheit und Leerheit, Abzuehung von soliden Studien oder oberflächliche Behandlung.

Es ist hier eine größere Gefahr als bei andern Künsten, eine bloße dilettantische Fähigkeit mit einem echten Kunstberufe zu verwechseln, und wenn dies der Fall ist, so ist das Subjekt übler daran als bei jeder andern Liebhaberei, weil seine Existenz vollige Nullität hat: denn ein Poet ist nichts, wenn er es nicht mit Ernst und Kunstfertigkeit ist

Dilettantismus überhaupt, besonders aber in der Poesie, schwächt die Theilnehmung und Empfanglichkeit für das Gute außer ihm, und indem er einem unruhigen Produktionsstriebe nachgibt, der ihn zu nichts Vollkommenem führt, beraubt er sich aller Mühe, die ihm durch Aufnahme des fremden Guten zuwachsen konnte

Der poetische Dilettantismus kann doppelter Art sein. Entweder vernachlässigt er das (unerlässliche) Mechanische und glaubt genug gethan zu haben, wenn er Geist und Gefühl zeigt; oder er sucht die Poesie bloß im Mechanischen, worin er sich eine handwerkmäßige Fertigkeit erwerben kann, und ist ohne Geist und Gehalt. Beide sind schädlich, doch schadet jener mehr der Kunst, dieser mehr dem Subjekt selbst.

Alle Dilettanten sind Plagiaten. Sie entnerven und vernichten jedes Original schon in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachahmen und ihre Leerheit damit ausfüllen. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formen angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schon strasirt sind und gar nichts enthalten. Kurz, alles wahrhaft Schöne und Gute der echten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantismus profaniert, herumgeschleppt und entwandigt.

In der pragmatischen Poesie.

Alle Nachteile des Dilettantismus im Lyrischen sind hier noch in weit höherem Grad; nicht nur die Kunst erleidet mehr Schaden, auch das Subjekt.

Vermischung der Gattungen.

In der Musik.

Wenn die Bildung des Musikdilettanten autodidaktisch geschieht und die Komposition nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters, wie die Applikatur selbst, erlernt wird, so entsteht ein ängstliches, immer ungewisses, unbefriedigtes Streben, da der Musikdilettant nicht, wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effekte hervorbringen kann.

Auch macht der Musikdilettantismus noch mehr als ein anderer untheilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunstwerke und beraubt und beschränkt also das Subjekt, daß er in seiner einseitigen und charakteristischen Form gefangen hält.

Im Tanz.

Zerbrochenheit der Glieder und Affektation.

Steifigkeit und Pedanterie.

Karikatur.

Eitelkeit.

Falsche Ausbildung des Körpers.

Charakterlosigkeit und Leerheit.

Zerfloßenes schlaffes Wesen.

Manieriertes Wesen in Uebertreibung schöner Bewegung.

Entweder steif und ängstlich oder unmäßig und roh.

(Beides wird durch das Gefällige und Bedeutende verhindert.)

Neigt die Gesellschaft zu einer sinnlichen Leerheit.

Eitelkeit und einseitige Richtung auf die körperliche Erscheinung.

Man muß es in der Tanzkunst deswegen zur Meisterschaft bringen, weil der Dilettantismus entweder unsicher und ängstlich macht, also die Freiheit hemmt und den Geist beschränkt, oder weil er eitel macht und dadurch zur Leerheit führt.

In der Schauspielkunst.

Rarifikation der eignen fehlerhaften Individualität.

Ableitung des Geistes von allem Geschäft durch Vorspiegelung einer phantastischen Aussicht.

Aufwand aller Interessens und aller Passion ohne Frucht.

Ewiger Zirkel in einer einförmigen, immer wiederholten und zu nichts führenden Thätigkeit.

(Dilettanten wissen sich nichts Anziehenderes als die Komödienproben, Schauspieler von Metier hassen sie.)

Vorzugsweise Schonung und Verzärtelung des Theaterdilettanten durch Beifall.

Ewige Reizung zu einem leidenschaftlichen Zustand und Betragen, ohne ein Gegengewicht.

Nahrung aller gehässigen Passionen, von den schlimmsten Folgen für die bürgerliche und häusliche Existenz.

Abstumpfung des Gefühls gegen die Poesie.

Exaltierte Sprache bei gemeinen Empfindungen.

Ein Trödelmarkt von Gedanken, Stellen und Schilderungen in der Reminiszenz.

Durchgängige Unnatur und Manier auch im übrigen Leben.

Höchst verderbliche Nachsicht gegen das Mittelmäßige und Fehlerhafte in einem öffentlichen und ganz persönlichen Fall.

Die allgemeine Toleranz für das Einheimische wird in diesem Fall eminenter.

Höchst verderblicher Gebrauch der Liebhaberschauspiele zur Bildung der Kinder, wo es ganz zur Frage wird. Zugleich die gefährlichste aller Diversionen für Universitäten &c.

Zerstörte Idealität der Kunst, weil der Liebhaber, der sich nicht durch Aneignung der Kunstbegriffe und Traditionen erheben kann, alles durch eine pathologische Wirklichkeit erreichen muß.

Anhang.

Verschiedene Aufsätze und Abhandlungen zur Kunst.

Physiognomische Fragmente.

1775. 1776.

Von der Physiognomik überhaupt.

Man wird sich öfters nicht enthalten können, die Worte Physiognomie, Physiognomik in einem ganz weiten Sinne zu brauchen. Diese Wissenschaft schließt vom Aeußern aufs Innere. Aber was ist das Aeußere am Menschen? Wahrlich nicht seine nackte Gestalt, unbedachte Gebärden, die seine innern Kräfte und deren Spiel bezeichnen! Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch alle diese Hüllen bis auf sein Innerstes zu dringen, selbst in diesen fremden Bestimmungen feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen sicher schließen läßt, scheint äußerst schwer, ja unmöglich zu sein. Nur getroßt! Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrat eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen. Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und staffiert sie aus nach seinem Bilde.

Stand und Umstände mögen immer das, was den Menschen umgeben muß, bestimmen, aber die Art, womit er sich bestimmen läßt, ist höchst bedeutend. Er kann sich gleichgültig einrichten wie

andere seinesgleichen, weil es sich nun einmal so schickt; diese Gleichgültigkeit kann bis zur Nachlässigkeit gehen. Ebenso kann man Pünktlichkeit und Eifer darinnen bemerken, auch ob er vorgeht und sich der nächsten Stufe über ihm gleichzustellen sucht, oder ob er, welches freilich höchst selten ist, eine Stufe zurückzuweichen scheint. Ich hoffe, es wird niemand sein, der mir verdenken wird, daß ich das Gebiet des Physiognomisten also erweitere. Theils geht ihn jedes Verhältniß des Menschen an, theils ist auch sein Unternehmen so schwer, daß man ihm nicht verargen muß, wenn er alles ergreift, was ihn schneller und leichter zu seinem großen Zwecke führen kann.

Einige Gründe der Verachtung und Verspottung der Physiognomik.

Nun noch einige Worte von der Gleichgültigkeit gegen die Physiognomik, denn diese und nicht sowohl Verachtung und Haß werden wir bei den meisten Menschen antreffen. Es ist ein Glück für die Welt, daß die wenigsten Menschen zu Beobachtern geboren sind. Die gütige Vorsehung hat jedem einen gewissen Trieb gegeben, so oder anders zu handeln, der denn auch einem jeden durch die Welt hilft. Eben dieser innere Trieb kombiniert auch mehr oder weniger die Erfahrungen, die der Mensch macht, ohne daß er sich dessen gewissermaßen selbst bewußt ist. Jeder hat seinen eigenen Kreis von Wirksamkeit, jeder seine eigene Freude und Leid, da er denn durch eine gewisse Anzahl von Erfahrungen bemerkt, was ihm analog ist, und so wird er nach und nach im Lieben und Hassen auf das festeste bestätigt. Und so ist sein Bedürfnis erfüllt, er empfindet auf das deutlichste, was die Dinge für ein Verhältniß zu ihm haben, und daher kann es ihm einerlei sein, was für ein Verhältniß sie unter einander haben mögen. Er fühlt, daß dies oder jenes so oder so auf ihn wirkt, und er fragt nicht, warum es so auf ihn wirkt, vielmehr läßt er sich dadurch auf ein' oder die andre Weise bestimmen. Und so begierig der Mensch zu sein scheint, die wahre Beschaffenheit eines Dings und die Ursachen seiner Wirkungen zu erkennen, so selten wird's doch bei ihm unüberwindliches Bedürfnis. Wie viel tausend

Menschen, selbst die sich einbilden, zu denken und zu untersuchen, beruhigen sich mit einem *qu. pro quo* auf einem ganz beschränkten Gemeinplatze. Also wie der Mensch ißt und trinkt und verdaut, ohne zu denken, daß er einen Magen hat, also sieht er, vernimmt er, handelt, und verbindet seine Erfahrungen, ohne sich dessen eigentlich bewußt zu sein. Ebenso wirken auch die Züge und das Betragen anderer auf ihn, er ruht, wo er sich nähern oder entfernen soll, oder vielmehr, es zieht ihn an oder stoßt ihn weg, und so bedarf er keiner Untersuchung, keiner Erklärung.

Auch hat ein großer Theil Menschen vor der Physiognomik als einer geheimnißvollen Wissenschaft eine tiefe Ehrfurcht. Sie hören von einem wunderbaren Physiognomisten mit ebenso viel Vergnügen erzählen, als von einem Zauberer oder Tausendkünstler, und obgleich mancher an der Untruglichkeit seiner Kenntnisse zweifeln mag, so ist doch nicht leicht einer, der nicht was dran wendete, um sich von so einem moralischen Zigeuner die gute Wahrheit sagen zu lassen.

Lassen wir nun Lasser, Verächter und Gleichgültige, jeden in seiner Art und Wesen; wie viele sind nicht wieder, denen dieses Buch als das, was es ist, willkommen sein wird. Es wäre ein thörichtes Beginnen, alle Menschen auf einen Punkt, und wenn dieser Punkt die Menschheit selbst wäre, aufmerksam machen zu wollen. Wenn es ein Bedürfnis ist, täglich an der menschlichen Natur nähern und innigern Anteil zu nehmen, wer nicht Noth hat, sich in eine kalte Beschränktheit zu verstecken, nicht durch eine anhaltende Verachtung anderer sich emporzuhalten nötig hat, der wird mit viel Freude seinen eigenen Gesinnungen begegnen und seine innern Gefühle manchmal in Worte ausgebildet sehen.

Ueber einige Umrisse aus *Wessis Pylades und Orest.*

Nun die mannlichen Köpfe im untern Oval Orest in der Mitte. Hier ist der Ausdruck selbstgelassener fester Behmut um einen Wink verfehlt. Aber auch so noch immer edel, groß und gut. Wie wahr das Ganze, die absinkende Lippe, das geneigte Haupt, die leise überwallenden Locken; und wie kontrastierend dagegen der dulddende Nacken des kraushaarigen, frischbärtigen

Freundes, dessen angedrängtes Kinn, geschlossener Mund, aufgezogenes Naslappchen, alles, Festigkeit, Selbstgelassenheit, ruhige Erwartung des Schicksals bezeichnet. Das Auge sagt zu wenig, wie war aber auch so ein Blick zu kopieren?

Der grimmige Soldat ist nichts mehr und weniger als eine akademische theatrale Gestalt, doch ist Trug und Härte ganz gut ausgedrückt, ob mir gleich bei Erblickung eines solchen Kopfes immer ist, als wenn ich eine wohl ausgesprochene alltägliche Sentenz läse.

Judas und Kompagane nach Rembrandt.*)

Nach dem Thomas von Raphaels Schöpfung ist höchst merkwürdig zu sehen, wie Rembrandt den gerade entgegengesetzten Vorwurf in seiner Laune behandelt hat. Auch dieses Blatt bestätigt die Wahrheit, daß moralische Zerruttung Zerruttung der Physiognomie ist. Wie lebhaft ist dieses Stück, und besonders die drei Hauptfiguren empfunden. Der vordrste Gekrummte ist der Urheber und Ausführer der ganzen That. Nicht niedrig sind an ihm Mund und Auge, aber dieses Verhältnis von Stirn und Nase, das tüchtige Neigen, das durch die überstrebenden Falten noch vermehrt wird, bezeichnen ihn hinlänglich. Er winkt dem gegen ihm über Strehenden die Hoffnung der wohl zu vollendenden That zu, der ihm mit inugfreudigem Blicke antwortet. Stirn und Nase dieses Strehenden sind edel, aber in dem Auge liegt Tücke und Kleinmut, aus der Nase lachelt niedrige Gefalligkeit und eine kindische Hoffnung schwebt auf der Unterlippe. Judas bemerkt nicht, daß diese beide sich über ihn beschäftigen. Der Ausdruck der niedrigsten Habucht ist seinem Gesichte eingepreßt. Vergangene Miderträchtigkeit und zukünftige macht ihm bange, und der Anblick des Geldes ist ihm nur ein Moment ängstlicher Erholung. [Der mit der großen Ruhe scheint mir allein unbedeutend. Der letzte steht in der schändlichsten Selbstenugsamkeit da, und scheint sich über die Petteelgestalt des Judas innerlich aufzuhalten. In dem Auge welche Kleinheit der Seele, die eingedrückte Stirn

* [Durch edige Klammern im Texte ist Kaputens Artikel bezeichnet, ebenso bei den folgenden Abjahren.]

halb Wahnsinn, die oben vorspringende Nase stumpfe Tierheit, und dann der Spott, die trügige Schwache, das Wohlbehagen, von dem Naslappchen bis zum Hals herab. Es ist eine der scheußlichsten und bedeutendsten Karikaturen.]

Von den oft nur scheinbaren Fehlschlüssen des Physiognomisten.

Mit physiognomischen Gefühlen und Urteilen geht es wie mit allen Gefühlen und Urteilen. Wenn man Mißverstand verüben, keinen Widerspruch dulden wollte, müßte man damit sich gar nicht an Laßen legen.

Keinem Menschen kann die Allgemeinheit zugestanden werden, sie wird keinem zugestanden. Das, was ein Teil Menschen als göttlich, herrlich, überschwenglich anbeten, wird von andern als kalt, als abgeschmackt verworfen. Nicht aber, daß ich dadurch wieder in die alte Nacht mich schlafen legen und so eindämmend hinfallen wollte, also hält einer das vor schön und gut, der andere das; also ist alles unbestimmt, also paßt ein mit eurer Physiognomie. Nicht so! Wie die Sachen eine Physiognomie haben, so haben auch die Urteile die ihrige, und eben daß die Urteile verschieden sind, beweist noch nicht, daß ein Ding bald so, bald so ist. Nehmen wir zum Beispiel ein Buch, das die Freuden und das Elend der Liebe mit den lebhaftesten Farben schildert. Alle junge Leute fallen drüber her, erheben, verzehren, verschlingen es, und ein Alter, dem's unter die Hände kommt, macht's gelassen oder unwillig zu und sagt: „Das verliebte Zeug! Leider, daß es in der Welt so ist, was braucht man's noch zu schreiben?“

Lassen Sie nun von jeder Seite einen Kämpfer auftreten! Der eine wird beweisen, daß das Buch vortrefflich ist, der andere, daß es elend ist! Und welcher hat recht? Wer soll's entscheiden? Niemand, denn der Physiognomist. Der tritt dazwischen und sagt: begehrt euch zur Ruh, euer ganzer Streit nährt sich mit den Worten furtrefflich und elend. Das Buch ist weder furtrefflich noch elend. Es hat nur deine ganze Gestalt, guter Jüngling, es enthält alles, was sie bezeichnet. diese blühende Wange, diesen hoffenden Blick, diese vordringende Stirn; und weil dir's gleich sieht, weil es vor dir steht, wie du vor dir selbst oder deinem

Spiegel, so nennst du's beinesgleichen, oder welche deinen Freund, oder welches eins ist, fürtrefflich. Du gegen würdest ein Gleiches thun, wenn diese Blätter Erfahrung, Klugheit, praktischen Sinn enthielten.

Sind Sie nun wohl überzeugt, daß, wie das Physiognomie hatte, also haben auch die Urtheile die i daß hier nur durch den dritten Ruhigen jedem sein gemessen werden konnte?

Nun aber ist der dritte immer ruhig? Reigt er auch oft nach seinesgleichen? Gut! Dafür ist auch er D darum geben wir hier nur Beiträge, nur Fragmente, di Physiognomie haben, und wenn die, so darüber urteil sich auch treu bleiben; so wird jedes Urtheil ein Beitrag Fragmenten sein.

Alles wirkt verhältnißmäßig in der Welt, das i noch oft zu wiederholen haben. Das allgemeine Ver kennet nur Gott; deswegen alles menschliche, philosophi auch physiognomische Sinnen und Trachten am Ende auf Stottern hinausläuft. Und wenn zugestanden ist: d Dinge Reihe viel mißlingt, warum sollte man von e dargestellter Beobachtungen viel harmonische Konsistenz

Ein Kopf nach Raphael.

[Wer den Ausdruck dieses Kopfs vollkommen richtig so bestimmen kann, daß es jeder Fühlende fühlt: das heit! der darf sich auf die Feinheit und Schärfe physiognomischen Gefühls etwas zu gute thun.

Ist's prüfende Aufmerksamkeit, oder ist's mehr ab Andacht, oder ein Gemisch von beiden, was diesen charakteristisch macht? oder ist's Sehnsucht mit Hoff mischt? —

In großer inniger Bewegung ist die Seele ge diese Seele hat Kraft! Kraft bildet diese Augbraune; i die Stirne bei diesen Augbraunen so stark heraus; Kra dem Auge diesen festen scharfen Umriß gibt, dieses Fe Blut treibt; Kraft, die den äußern Umriß der Nase,

der Spitze, so formt, so beschneidet; Kraft ist im Umrisse des Kinns und der ganzen Kinnlade. —

Aber widersprechende Schwachheit in der allzutiefen Höhlung der Nasenwurzel beim Aug', und kraftlos ist das Ohr. —]

Aber dann wiederum, die Stellung, wie seelevoll! wie harmonierend mit dem Blicke! —

Mir scheint es am meisten einen gefühlvollen Denker zu bezeichnen, dessen Herz lange schon einer Wahrheit ahnend entgegenzuschlug, und worüber sich in seiner Stirne Glauben und Zweifel wechselweise bewegten — und auf einmal steht vor ihm die sinnliche Gewißheit dessen, was er ahndete, hoffte. Sein Aug' und Augbraunen heben sich in freudig schauendem Triumph, in seiner Stirne gründet sich ewige Bestätigung, und sein nun ganz frei schlagendes Herz drängt sich auf der liebenden Lippe dem ersehnten Gegenstande zu. Kurz, mir ist es der Mann, der durch ein sinnliches Wunder für viel Lieben, Sinnen und Drang belohnt wird.

Ein zweiter Kopf nach Raphael.

[Stillter, nicht flüchtiger — Leser — was sagt dir und mir — stille Beobachtung dieses Raphaelischen Kopfes! — Wird er wohl bestimmt genug gezeichnet sein — um leicht erklärbar zu sein? —

Mir liegt drinne mittheilende Versicherung auf das reinsteste ausgedrückt. Die beigezeichnete aufdeutende Hand, die Stellung des Rückens läßt keinen Zweifel übrig. — „Siehst du den, der helfen kann, der hilft!“ scheint sie mit fliegender Eile zu sagen. Nur ist ein Fehler der Zeichnung zu bemerken, wodurch der Kopf ein schiefes Ansehn bekommt. Er soll nach der Intention des Erfinders nicht allein sich vorbeugen, sondern auch gegen den Zuschauer herüberhängen. Daher sieht man eben auf den Scheitel; die Stirne macht mit der Nasenwurzel einen sanften Winkel, der Stirnknochen bedeckt das Augenlid, das Nasläppchen das Nasloch, die Oberlippe die Unterlippe, und darum sieht man zwischen der Unterlippe und dem Kinn so einen wunderbaren Raum, und so weit ist's noch ziemlich richtig, nur das Kinn geht nicht genug

ins Blatt hinein, und der Einschnitt unten verdirbt al-
indem er nach der obern Lage des Kopfs von der
Backen bedeckt sein müßte. Dadurch bekommt der Kopf
Ansehn, und man weiß nicht, wodurch der reine se-
gestört wird.] Freilich ist auch das Auge zu groß. 'ge-
packte Stirne, der parallele Rücken der Nase, die
Wange ganz trefflich; und die übermäßig vorstehend
ein Beispiel zur Bemerkung, wie Raphael, um Wahrheit,
und Wirkung hervorzubringen, selbst die Wahrheit geop-
einen Augenblick hinweg und dann wieder hin! sche-
zu sprechen? Zwar spricht die ganze Stellung, in ih-
Linte. Aber wo konzentriert sich alles? — Auf der
Indem dein Aug' eine wahre proportionierte Lippe ern-
es hervorgeführt, die verlängerte Lippe scheint sich
und indem du dich bemühest, sie in Gedanken zurd-
bewegt sie sich immer aufs neue vorwärts; auch ruht
ganze Kraft der Gestalt auf dieser Oberlippe.

[Vielleicht kommt manchem dieses wie Geistersehen
ich ahnungsvoll nach dem Original, durch den Se-
harten Kopie kommentiere].

Klopstock.

Diese sanftabgehende Stirne bezeichnet reinen Mensch-
ihre Höhe über dem Auge Eigenheit und Feinheit; es
eines Bemerkers; in dem Munde liegt Lieblichkeit, Br-
in der Verbindung mit dem Sinne, Gewißheit. Ueber
ruht ein unbeschreiblicher Friede, Reinheit und Rühig-

Homer nach einem in Konstantinopel gefundenen ;

[Ein gutes, väterliches, vertrauliches Gesicht, vol-
und Treuherzigkeit! Solche Stirne — vergleiche |
forschenden, entwickelnden Kraft, die Mendelssohns
so wölbt, unten so schärft — — Solche Stirne ist da
nicht des Forschers. Die Nase ist des Feinfühlende

Süßzärtlichen und keines Rohen. Voll Güte und Weisheit ist der Uebergang von der Nase zur Oberlippe.

Der Homer in der nachstehenden Bignette ist mehr Mann, ohne alle Rohigkeit! Auch sanfter, fühlender Beobachter — Nein! Seher, Hörer! Ein gerades, redliches, liebes Gesicht, dem jede gerade, redliche Seele herzlich wohl will.]

Also in beiden nicht Homer! Drum sei mir erlaubt, die Gefühle über dessen Büste, die in Gipsabguß vor mir steht, und die jeder Liebhaber so oft zu sehen Gelegenheit hat, hier niederzulegen, bis etwa in folgenden Teilen eine glückliche Nachbildung desselben aufgestellt werden kann.

Tret' ich unbelehrt vor diese Gestalt, so sag' ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, fragt nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Haupts ist in der obern, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben, und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. Niemals haben sich diese Augbraunen niedergedrängt, um Verhältnisse zu durchforschen, sie von ihren Gestalten abgesondert zu fassen, hier wohnt alles Leben willig mit- und nebeneinander.

Es ist Homer!

Dies ist der Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben, als im weiten Himmel und der grenzenlosen Erde. Hier ist's, wo Achill

μεγας μεγαλωσι πανοσθεις
Κειτο!

Dies ist der Olymp, den diese rein erhabne Nase wie ein andrer Atlas trägt, und über das ganze Gesicht solche Festigkeit, solch eine sichere Ruhe verbreitet.

Diese eingesunkne Blindheit, die einwärts gefehrte Sehkraft, strengt das innere Leben immer stärker und stärker an, und vollendet den Vater der Dichter.

Vom ewigen Sprechen durchgearbeitet sind diese Wangen, diese Redemuskeln, die betreten Wege, auf denen Götter und Heroen zu den Sterblichen herabsteigen; der willige Mund, der

nur die Pforte solcher Erscheinungen ist, scheint kindisch zu laßen, hat alle Naivetät der ersten Unschuld; und die Hülle der Haare und des Bartes verbirgt und verehrt würdigt den Umfang des Hauptes.

Zwecklos, leidenschaftlos ruht dieser Mann dahin, er ist um sein selbst willen da, und die Welt, die ihn erfüllt, ist ihm Beschäftigung und Belohnung.

Rameau.

[Sieh diesen reinen Verstand! — ich möchte nicht das Wort Verstand brauchen — Sieh diesen reinen, richtigen, gefühlvollen Sinn, der's ist, ohne Anstrengung, ohne mühseliges Forschen! Und sieh dabei diese himmlische Güte!]

Die vollkommenste, liebevollste Harmonie hat diese Gestalt ausgebildet. Nichts Scharfes, nichts Eckiges an dem ganzen Umrisse, alles wallt, alles schwebt ohne zu schwanken, ohne unbestimmt zu sein. Diese Gegenwart wirkt auf die Seele, wie ein genialisches Tonstück, unser Herz wird dahingerissen, ausgefüllt durch dessen Liebenswürdigkeit, und wird zugleich festgehalten, in sich selbst gekräftigt, und weiß nicht warum? — Es ist die Wahrheit, die Richtigkeit, das ewige Gesetz der stimmenden Natur, die unter der Annehmlichkeit verborgen liegt.

Sieh diese Stirne! diese Schläfe! in ihnen wohnen die reinsten Tonverhältnisse. Sieh dieses Auge! es schaut nicht, bemerkt nicht, es ist ganz Ohr, ganz Aufmerksamkeit auf inneres Gefühl. Diese Nase! Wie frei! wie fest! ohne starr zu sein — und dann, wie die Wange von einem genüßlichen Gefallen an sich selbst belebt wird, und den lieben Mund nach sich zieht! und wie die freundlichste Bestimmtheit sich in dem Kinn rundet! Dieses Wohlbefinden in sich selbst, von umherblickender Eitelkeit und von versinkender Albernheit gleichweit entfernt, zeugt von dem innern Leben dieses trefflichen Menschen.

Drei weibliche Silhouetten. W[etzlar].

1. Dieser Kopf scheint beim ersten Anblicke viel zu versprechen, scheint überhaupt betrachtet, wo nicht etwas von Apoll,

doch gewiß etwas Antikes zu haben. — Ich kenne sie nicht; aber die Anlagen dieser Person können nicht gemein sein. Die Stirn hat viel Männlichkeit; die Nase, wenn sie untenher (vermutlich durch des Zeichners Schuld) theils nicht so schwankend umrissen, theils nicht zu horizontal wäre — der Uebergang von der Nase zum Munde — die Oberlippe — und zum Theil und im ganzen genommen das Unterkinn — alles zeigt wenigstens Anlage zur Größe? . . .

Aber nun — diese Person soll nicht kultiviert, weiter nichts als eine gemeine brave, mackere, fluge Hausmutter sein? Befehlerisch, im Urtheilen schnell, schwatzhaft; — wie sich's gebührt? Es kann sein; das Profil leugnet die Möglichkeit dessen nicht — bestätigt nur, daß Anlage trefflich, die Wirksamkeit gemein, daß Anlage im Profil sichtbarer sein könne, als das Erworbene.

Alein dies Profil hat dennoch einerseits positive Spuren, daß die Anlage selbst nicht von derjenigen Kraft sei, die sich über alle Beschränkungen gewöhnlicher Erziehung weschwinge; — anderseits positive Spuren von Vernachlässigung. Die ersten in der ganzen Form des Profils, welches, die Nase weggeschnitten, im ganzen betrachtet beinahe perpendicular ist; das heißt, die Stirn ist nicht zurückgehend, der untere Theil des Gesichtes nicht hervorstechend; die andern — in dem fleischigen Unterkinn vornehmlich.

2. Die Silhouette ist zu ernsthaft, und nicht fein genug — zeigt aber doch viel von dem Charakter der Person. „Kränkelnd, hypochondrisch, — um die Lippen herum — tieffinnig! scharfsinnig“ — zeigt's der Uebergang von der Stirn zur Nase, der tiefes Aug' vermuten läßt; zeigt's zum Theil die Nase, vornehmlich der Uebergang von der Nase zum Munde bis zur Mitte des Kinns — „witzig, spottend“ — wird nicht bestimmt von der Silhouette ausgesprochen, aber nicht widersprochen. „Hat viel Geschicke, Geschmaç, Urtheilskraft“. — Ebenso! „ein starkes Gedächtniß!“ — vermutlich in der hohen Stirn! „langsam zürnend und lange“ — vornehmlich in der Ungebogenheit der Stirne — „Freunden treu“ — eben da! . . .

3. Verzeichnet; aber in der Zeichnung noch voll wahrer Expression. „In der Natur eine sehr empfindsame, zärtlich gütige, fein geistreiche Person — Jedes leidende und seufzende Geschöpfe,

wie möchte sie's trösten, erquicken, neubeleben! Sie kann über die Fehler und Schwachheiten der Menschen spotten, mit denen sie sich dennoch zu Tode weinen möchte, wenn ihnen ein Uebel begegnet. Sie scheint das eitelste Ding zu sein, und ist doch nichts weniger, — Halbkenner würden nicht wissen, ob sie ihrem Kopfe oder Herzen den Vorzug geben sollten? — Ich gebe ihrem Herzen unendlich den Vorzug. Unter Tausenden findet man nicht Eine so; von 2. unter anderthalb Duzend; von 1 — hundert" —.

Weibliche Güte brüdt der Bogen der Stirne, und Gemisch von Spott über Fehler und Mitleiden über den unglücklichen Fehlenden brücken die Lippen bis zum Unterkinn trefflich aus.

Physiognomik des Knochenbaus.

Der Geschlechtsunterschied des Menschen von den Tieren bezeichnet sich schon lebhaft im Knochenbau. Wie unser Haupt auf Rückenmark und Lebenskraft aufsitzt! Wie die ganze Gestalt als Grundpfeiler des Gewölbes dasteht, in dem sich der Himmel spiegeln soll! Wie unser Schädel sich wölbet, gleich dem Himmel über uns, damit das reine Bild der ewigen Sphären drinnen kreisen könne! Wie dieser Behälter des Gehirns den größten Teil unsers Kopfes ausmacht! Wie über den Riefen alle Empfindungen auf- und absteigen und sich auf den Lippen versammeln! Wie das Auge, das beredteste von allen Organen, wo nicht Worte, doch bald der freundlichen Liebehingebenheit bald der grimmen Anstrengung der Wangen und aller Abschattungen dazwischen bedarf, um auszudrücken, ach, nur um zu stammeln, was die innersten Tiefen der Menschheit durchdringt!

Und wie nun der Tierbau gerade das Gegentheil davon ist. Der Kopf an den Rückgrat nur angehängt! Das Gehirn, Ende des Rückenmarks, hat nicht mehr Umfang, als zu Auswirkung der Lebensgeister und zu Leitung eines ganz gegenwärtig sinnlichen Geschöpfes nötig ist. Denn ob wir ihnen gleich Erinnerung und überlegte Entscheidung nicht absprechen können, so liegt jene doch eher, ich möchte sagen, in primis viis der Sinne, und diese entspringt aus dem Drange des Augenblicks und dem Uebergewichte eines oder des andern Gegenstandes.

Schnauze und Rachen sind die vorzüglichsten Teile eines Kopfs, der meist zum Spüren, Rauen und Schlingen da ist. Die Muskeln sind flach und fest gespannt, mit einer groben rauhen Haut überzogen, alles reineren Ausdruckes unfähig.

Hier nichts weiter davon; denn ich bedenke, daß ich nur von Schädeln zu reden habe.

An ihrem Unterschiede, der den bestimmten Charakter der Tiere bezeichnet, kann man am stärksten sehen, wie die Knochen die Grundfesten der Bildung sind und die Eigenschaften eines Geschöpfes umfassen. Die beweglichen Teile formen sich nach ihnen, eigentlicher zu sagen, mit ihnen und treiben ihr Spiel nur insoweit es die festen vergönnen.

Diese Anmerkung, die hier unleugbar ist, wird bei der Anwendung auf die Verschiedenheit der Menschenschädel großen Widerspruch zu leiden haben.

Tierschädel.

Aristoteles von der Physiognomik: Denn es ist nie ein Tier gewesen, das die Gestalt des einen und die Art des andern gehabt hätte, aber immer seinen eignen Leib und seinen eignen Sinn. So notwendig bestimmt jeder Körper seine Natur. Wie denn auch ein Kenner die Tiere nach ihrer Gestalt beurteilt, der Reiter die Pferde, der Jäger die Hunde. Wenn das wahr ist, wie's denn ewig wahr bleibt, so gibt's eine Physiognomik.

I.

Die Zähmheit der Last- und weidenden Tiere bezeichnet sich durch die langen, ebenen, leicht gegen einander laufenden, einwärts gebogenen Linien.

Man sehe 1) das Pferd, 3) den Esel, 5) den Hirschen, 6) das Schwein, 7) das Kamel.

Geruhige Würde, harmloser Genuß ist der ganze Zweck der Gestalt dieser Häupter.

Die eingebogene Linie vom Augknochen zur Nase bei 1 und 3 bezeichnet Duldung.

An 6 die ab- — leise einwärts gehende, schnell wieder gerad' werdende — Starrsinn.

An allen bemerke man den schweren und übermäßig breiten Hinterkiefer und empfinde, wie die Begierde des Kauens und Wiederkauens da ihren Sitz hat.

4) Der Dachs — Duldung, Widerstand, schwere Beweglichkeit, stumpfer Fraß.

15) Der Widder. Stieres Widerhalten und stumpfer Stoßtrieb.

II.

Die Gestalt der gierigen Tiere ohne Grausamkeit; das Raßengeschlecht, das ich das Diebßgeschlecht nennen möchte, ist wieder sehr bedeutend. Hier sind nur zwei davon.

16) Der Viber. 19) Die größte Feldmaus. Die leicht aufgebogenen, flach gewölbten Linien, die wenigen Flächen, das Spitz, Feine — bezeichnet Leichtigkeit der Bemerkung des sinnlichen Gegenstandes, schnelles Ergreifen, Begierde und Furchtsamkeit, daher List. Der oft schwache Unterkiefer, die vordern, spitzig gebognen Zähne haben ihre Bestimmung zum Nagen und Kosten; sie sind fähig, das angepackte Leblose sich kräftig schmecken zu lassen, aber nichts Widerstehendes, Lebendiges gewaltig zu fassen und zu verderben.

III.

An dieses Geschlecht grenzt unter den Raubtieren einigermaßen 12) der Fuchs. Er ist schwach gegen seine folgende Verwandte. Die so flache Abweichung vom Schädel bis zur Nase, der mit dieser Linie fast parallel laufende Unterkiefer gäben der Gestalt was Unkräftiges, wenigstens Gleichgültiges, wenn nicht der etwas vor aufwärts geschweifte Oberkiefer und die spizen, abgerissnen Zähne eine geringe Grausamkeit sehen ließen.

An diesem und den folgenden Köpfen haben die Hirnschädel, ob sie gleich in den Modifikationen von einander abgehen, doch das gemein, daß sie größer, stärker, abgesonderter sind als bei den vorigen Geschlechtern, daß sie einen vorzüglichen Teil des Kopfes ausmachen, Festigkeit und Stärke bezeichnen.

13) Der Hund hat schon mehr Festes; zwar was Gemeines, Unbedeutendes — (ich spreche unrichtig; alles, auch das Alltägliche, auch das Mittelmäßigste ist so bedeutend als das Ausgezeichnetste — aber die Bedeutung ist nicht so auffallend. — — Unbedeutendes also, das heißt — nicht sehr Frappantes —). Das Abgehen des Schädels vom Augenknochen zeigt, möcht' ich sagen, — Bestimmtheit der Sinneskraft. Der Rachen ist mehr zu einer ruhigen als grausamen oder gierigen Gefräßigkeit gemacht, ob er gleich etwas von beiden hat. Mich dünkt, daß ich, besonders im Augenknochen und in dessen Verhältnis zur Nase — eine gewisse Treue und Geradheit entdecke. Die geringe Verschiedenheit des

14) Wolfes ist schon sehr merkwürdig. Der Einbug oben im Scheitel, die Rundung über dem Augknochen, die von da aus zur Schnauze wieder gerad' abgehenden Linien deuten schon auf heftigere Bewegungen. Hierzu kommt bei

10) dem Bären noch mehr Breite und mehr Festigkeit und Widerhalt; bei

8) dem Tiger besondere Schnelligkeit in der Spitze des Hinter- und Breite des Vordertheils. Man sehe den Gegensatz an den Last- und Weidetieren. Hinten zur Kraft des Nackens der aufliegende Hebel; flachrund der Schädel, Wohnsitz leichter Vorstellung und gieriger Grausamkeit. Die Schnauze breit und voll Kraft; der Rachen gewölbter Vorhof der Höllen, erfassend, klammernnd, zermalmend, verschlingend.

Wär 9) der Löwe besser gezeichnet; aber schon im Büffon, woraus diese kopiert sind, steht just dieser herrliche Schädel am unbestimmtesten gebildet. —

Wie merkwürdig auch schon so der länglichstumpfe Hinterkopf!

Die Wölbung wie edel, der Abgang der anstoßenden Linien wie sanft! — des Schnauzbeins Niedersteigen wie schnell, wie kräftig! Der Vorderkopf wie gepackt! stark! ruhig und gewaltig! wert der specialsten Vergleichung mit dem Tiger! Wie wenig, wie viel sind beide verschieden!

Nur ein Wort von 17) der Rahe. Aufmerkame Genäßigkeit.

Unter allen — wie zeichnet sich 2) der Elefant aus! am meisten Schädel, am meisten Hinterhaupt und am meisten Stirn

wie wahrer, natürlicher Ausdruck von Gedächtnis, Verstand, Klugheit, Kraft und - Delikatesse. —

11) Die Fischotter — ein ungestalter Kopf — zum Fraße deutlich bestimmt

16) Der Biber — hat außer der Struktur des Schädels im Profile in seinem Instinkte nichts Diebisches. Der Biber hat mehr überlegenden Verstand als Rix. Von allen Schädeln hat keiner einen so fausten, ungebogenen, so unedigen, so horizontalen Umriss bis zur Nase wie der Biber.

20) Das Stachelschwein — hat etwas Uwerahntliches im Oberteile des Umrisses, ist aber sehr verschieden in Ansehung der Zähne, besonders im obern Kiefer.

18) Die Hyäne . . . ist durch das Hinterhaupt von allen sehr merktlich verschieden. Dieser Kopf zeigt bei Menschen, wenn er hart und massiv ist, und wenn er nicht die ganze Wölbung des Kopfes ausmacht — Hart Sinn und Herzenskraft — Im ganzen scheint dies Profil eine eisenmäßige Hartnäckigkeit aus zu drücken.

Ein Thorenkopf.

Die Gestalt dieses wahnwitzigen Menschen ist wie ein Pappblatt, das der Mehltau auch nur auf einem einzigen Punkte traf, von dem Orte aus verzicht sich die Form, nach dem Orte hin verziehen sich die Rinnen, und so zucken hier nach dem verschobnen Gehirne all' die übrigen Züge.

Gehinderte Wirkung also ist sichtlich an diesem Profile.

Ein beschaltigter Mensch; zwar kleinlich und ängstlich beschastigt, hypochondrisch ausgetrocknet, durch Wollust entsehnellkräftet; kurzsichtig von Natur und schwach — Um die Schläfe ist der Sitz seiner Thorheit, wo die ohnedas ärmlich wirkenden Geister verbrauchten.

Scriptio.

Hohe, gewallige, immer gegenwartige Helbenkraft, Widerstand, Adel und Güte. Der Knochenbau des Kopfes und die Bildung des Ganzen höchst gewallig und fest. Daß aber die Muskeln

etwas Schlaffes und Schwammichtes haben, ist wahrscheinlich Fehler der Zeichnung: dadurch schwebt eine Schattierung von moralischer Schwäche, Beschränktheit und Langsamkeit über der Gestalt. Unbeweglich in seinen Verhältnissen ist der Mann, stets den Augenblick ergreifend, immer Thaten und Handlungen und Schicksale vergleichend, und mit sich verbindend. Kein Zug von untheilnehmendem, allgemeinem Forschen. Befestiger seiner Stadt und selbst Bollwerk.

Titus.

Gewißheit seiner selbst, Beständigkeit, reine Erkenntnis dessen, was ihn umgibt. Die Stirn und Augenknochen auf dem Bilde hier theils unbestimmt, theils verzogen, doch noch immer Festigkeit, Scharfsinn, Hochsinn. In dem fast ganz vernachlässigten Auge noch immer Feinheit. Höchst edel und trefflich die Nase. Der Mund von bestimmter Weisheit und Güte träufelnd, Behaglichkeit der Wangen, und Säulenkraft des Nackens.

Tiberius.

Ein böser Geist vom Herrn ist über ihm, sein Herz ist gedrängt, schwarze Bilder schweben vor seiner Stirne, er zieht sie widerstrebend zusammen, will mit dem unmutigen Herrscherblicke die Geisterscharen vertreiben, es gelingt ihm nicht. Unmutiges Nachdenken quält ihn. Vergebens, daß über seinen Augen reiner Verstand wohnen, in lichten Verhältnissen sich weiden könnte! Sein Blut, schwarz wie sein Haar, färbt ihm alle Vorstellungen nächtlich. Halb grimmig hebt sich die Nase; leiser, ängstlicher Trutz ist im gehobenen Munde; scheu und doch fest ist das ganze Wesen. Man bringe in Gedanken alle Züge zur Ruhe, gieße in seine Adern wenige Züge besänftigender, belebender, schaffender Frühlingsluft, verdünne sein Blut und spüle die Zerstörungsbegier, die von ihm selbst beginnt, ihm aus den Sinnen; so habt ihr ihn zum großen, edeln, guten Manne wiedergeboren.

Brutus.*)

Welche Kraft ergreift dich mit diesem Anblicke! Schau die unerschütterliche Gestalt, diesen ausgebildeten Mann und diesen zusammengeknotteten Drang! Sieh das ewige Bleiben und Ruhen auf sich selbst! Welche Gewalt und welche Lieblichkeit! Nur der mächtigste und reinste Geist hat diese Bildung ausgemirkt.

Eherner Sinn ist hinter der steilen Stirne befestigt, er packt sich zusammen und arbeitet vorwärts in ihren Hödern, jeder wie die Buckeln auf Fingals Schild von heischendem Schlacht- und Thatengeiste schwanger. Nur Erinnerung von Verhältnissen großer Thaten ruht in den Augenknochen, wo sie durch die Naturgestalt der Wölbungen zu anhaltendem mächtig wirksamen Anteil zusammengestrengt wird. Doch ist für Liebe und Freundschaft in der Fülle der Schläfe ein gefälliger Sitz überblieben. — Und die Augen! dahinschauend. Als des Edlen, der vergebens die Welt außer sich sucht, deren Bild in ihm wohnt, zürnend und teilnehmend. Wie scharf und klug das obere Augenlid, wie voll, wie sanft das untere! Welche gelinde kraftvolle Erhabenheit der Nase! Wie bestimmt die Ruppe, ohne fein zu sein, und die Größe des Nasenloches und des Nasenlappchens, wie lindert sie das Angespante des übrigen! Und eben in diesen untern Theilen des Gesichts wohnt eine Ahnung, daß dieser Mann auch Sammlung gelassener Eindrücke fähig sei. In der Ableitung des Muskels zum Munde herab schwebt Geduld, in dem Munde ruht Schweigen, natürliche liebliche Selbstgelassenheit, die feinste Art des Trübses. Wie ruhig das Kinn ist, und wie kräftig ohne Stierigkeit und Gewaltthätigkeit sich so das Ganze schließt!

Betrachte nur den äußern Umriß! wie gedrängt markig! und wiederholt die Ethernheit der Stirne, die Wirksamkeit des Augenknochens, den gefällig festen Raum an der Seite des Auges, die Stärke der Wangen, die Fülle des Mundes und des Kinns anschließende Kraft.

*) Wer das Original dieser Platte von Westermann nach Rubens haben kann, lege es zu dieser Betrachtung und vergleiche es dann physiognomisch mit beiden hier angefügten.

Ich habe geendigt und schaue wieder und fange wieder von vorn an!

Mann verschlossener That! langsam reisender, aus tausend Eindrücken zusammen auf einen Punkt gewirkter, auf einen Punkt gedrängter That! In dieser Stirne ist nichts Gedächtniß, nichts Urtheil, es ist ewig gegenwärtiges, ewig wirkendes, nie ruhendes Leben, Drang und Weben! Welche Fülle in den Wölbungen aller Theile! wie angespannt das Ganze! Dieses Auge faßt den Baum bei der Wurzel.

Ueber allen Ausdruck ist die reine Selbstigkeit dieses Mannes. Beim ersten Anblicke scheint was Verderbendes dir entgegenzustreben. Aber die treuherzige Verschlossenheit der Lippen, die Wangen, das Auge selbst! — Groß ist der Mensch, in einer Welt von Großen. Er hat nicht die hinläßige Verachtung des Tyrannen, er hat die Anstrengung dessen, der Widerstand findet, dessen, der sich im Widerstande bildet; der nicht dem Schicksale, sondern großen Menschen widerstrebt; der unter großen Menschen geworden ist. Nur ein Jahrhundert von Trefflichen konnte den Trefflichsten durch Stufen hervorbringen.

Er kann keinen Herrn haben, kann nicht Herr sein. Er hat nie seine Lust an Knechten gehabt. Unter Gesellen muß' er leben, unter Gleichen und Freien. In einer Welt voll Freiheit edler Geschöpfe würd' er in seiner Fülle sein. Und daß das nun nicht so ist, schlägt im Herzen, drängt zur Stirne, schließt den Mund, bohrt im Blicke! Schaut hier den gordischen Knoten, den der Herr der Welt nicht lösen konnte.

Cäsar.

Ich bin nicht in der Stimmung, von Cäsarn zu reden; und wer kennt nicht Cäsarn ohne mein Stammeln? Nur also die beiden Kupfer.

Das schattierte! Welche verzerrte Reste des ersten unter den Menschen! Schatten von Hoheit, Festigkeit, Leichtigkeit, Unvergleichbarkeit sind übrig geblieben. Aber die gekräuselte, unbestimmte, und fatal zurückgehende Stirne! das verzogene, abgeschlappte

untere Augenlid! Der schwankende, abziehende Mund! — Vom Halse sag' ich nichts — Im ganzen eine eiserne, übertyrannische Selbstigkeit.

Der Umriss! wie wahrhaft groß, rein und gut! Mächtig und gewaltig ohne Trutz. Unbeweglich und unwiderstehlich. Weise thätig, erhaben über alles, sich fühlend Sohn des Glücks, bedächtig, schnell — Inbegriff aller menschlichen Größe.

Ueber die bildende Nachahmung des Schönen

von

Karl Philipp Moriz.

Braunschweig 1788, in der Schulbuchhandlung.

Diese wenigen Bogen scheinen die Resultate vieler Beobachtungen und eines anhaltenden Nachdenkens zu sein, mit welchen sich der Verfasser bei seinem fast dreijährigen Aufenthalt in Rom beschäftigte.

Zuvörderst entwickelt er den Begriff der Nachahmung durch ein Beispiel. Er nimmt an, Sokrates werde von einem Thoren, einem Schauspieler und einem Weisen nachgeahmt. Der Thor äfft dem Sokrates nach, der Schauspieler parodiert ihn, der Weise ahmt ihm nach.

Nachahmen, im edlen moralischen Sinn, wird mit den Begriffen von Nachstreben und Wetteifern fast gleichbedeutend.

Es fragt sich nun, wie die Nachahmung des Edlen und Guten von der Nachahmung des Schönen unterschieden sei.

Jene strebt, in sich hinein-, diese, aus sich herauszubilden.

Sehr scharfsinnig werden nun die Gegenstände dieser doppelten Nachahmung auseinandergesetzt und mit den verwandten Begriffen verglichen.

Das Edle und Gute steht zwischen dem Schönen und Nützlichen gleichsam in der Mitte; gut und edel steigt bis zum Schönen hinauf. Nützlich kann sich mit schlecht verbinden, schlecht mit unnütz; und da, wo sich die Begriffe am weitesten zu entfernen scheinen, treffen

sie gleichsam in einem Zirkel wieder zusammen. Es ist nämlich ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht.

Unter Nutzen denken wir uns die Beziehung eines Dinges, als Teil betrachtet, auf einen Zusammenhang eines Dinges, das wir uns als ein Ganzes denken.

Was nicht nützlich zu sein braucht, muß notwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein und seine Beziehung in sich haben; allein, um schön genannt zu werden, muß es in unsern Sinn fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden können.

Aus der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen entsteht der Begriff des Majestätischen.

Wenn wir das Edle in Handlung und Gesinnung mit dem Uedlen messen, so nennen wir das Edle groß, das Uedle klein. Messen wir wieder das Edle, Große und Schöne nach der Höhe, in der es über uns, unserer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff des Schönen in den Begriff des Erhabenen über.

Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor.

Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten.

Jedes schöne Ganze der Kunst ist im kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur.

Der geborne Künstler begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben.

Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Thatkraft selbst.

Der Horizont der Thatkraft umfaßt mehr, als äußerer Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können.

In der Thatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal neben einander stellen und der äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann.

Der Horizont der thätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein.

Seine Organisation muß der Natur unendlich viele Berührungspunkte darbieten.

Die bildende Kraft, durch ihre Individualität bestimmt, wählt einen Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen, das sich in ihr immer spiegelt, überträgt.

Der lebendige Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen kann nur im Gefühl der thätigen Kraft, die das Werk hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung stattfinden.

Der höchste Genuß des Schönen läßt sich nur in dessen Werden aus eigener Kraft empfinden.

Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden.

Damit wir den Genuß des Schönen nicht ganz entbehren, tritt der Geschmack oder die Empfindungsfähigkeit für das Schöne in uns an die Stelle der hervorbringenden Kraft und nähert sich ihr so viel als möglich, ohne in sie selbst überzugehen.

Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es in Gefahr, sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen und auf diese Weise durch tausend mißlingende Versuche den Frieden mit sich selbst zu stören.

Wo sich in den schaffen wollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung von dem Genuß des Schönen mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, und wo diese Vorstellung der erste und stärkste Antrieb unserer Thatkraft wird, die sich zu dem, was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt: da ist der Bildungstrieb gewiß nicht rein; der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen aus einander; das Werk kann sich nicht in sich selber ründen.

Die bloß thätige Kraft kann ohne eigentliche Empfindungskraft, wovon sie nur die Grundlage ist, für sich stattfinden; dann wirkt sie zur Zerstörung.

Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen. Denn was die Vorwelt hervorgebracht, ist nun mit der Natur ver-

bunden und eins geworden und soll mit ihr vereint harmonisch auf uns wirken.

Diese Betrachtung muß so ruhig und selbst wieder Genuß sein und ihren Endzweck desto sicherer erreichen, indem er keinen Zweck außer sich zu haben scheint.

Auf diese Weise entstand das Schöne, ohne Rücksicht auf Nutzen, ja ohne Rücksicht auf Schaden, den es stiften konnte.

Wir nennen eine unvollkommene Sache nur dann schädlich, wenn eine vollkommnere darunter leidet; wir sagen so wenig, daß die Tierwelt der Pflanzenwelt schädlich sei, als wir sagen, die Menschheit sei der Tierwelt schädlich, ob sie sich gleich von oben hinunter aufzehren.

Wenn wir nun durch alle Stufen hinauffsteigen, so finden wir das Schöne auf dem Gipfel aller Dinge, das wie eine Gottheit beglückt und elend macht, nützt und schadet, ohne daß wir sie deswegen zur Rechenschaft ziehen können noch dürfen.

* * *

Wir schließen hier den Auszug aus dieser kleinen interessanten Schrift und überlassen unsern Lesern, sowohl die weitere Ausführung und Verbindung dieser ausgezogenen Sätze als auch besonders den schönen und rührenden Schluß in ihr selbst aufzusuchen.

Man erkennt in diesen wenigen Bogen den Tief- und Scharfsinn des Verfassers, den er schon in so manchen Schriften gezeigt; wir finden ihn jenen Grundsätzen getreu, zu welchen er sich schon ehemals bekannt. Nur schadet die Gedrängtheit der Methode und des Stils dem wohlbedachten und bei mehrerer Beleuchtung auch wohlgeordneten Inhalt.

Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele und in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande seiner Betrachtung voraussetzen; notwendig muß daher sein Vortrag dunkel scheinen und manchen unbefriediget lassen.

Diese Betrachtung bewegt uns, den Verfasser hiermit aufzufordern: durch eine weitere Ausführung der hier vorgetragenen Sätze sie mehreren Lesern anschaulich und sowohl auf die Werke der Dichtkunst als der bildenden Künste allgemein anwendbar zu machen.

Ueber Majolika-Gefäße.

(1804.)

Seit fast einem halben Jahrhundert ist die Achtung für bemalte altgriechische Gefäße in gebrannter Erde immer höher gestiegen, allgemeiner geworden, und als ob ihnen die vormalß bewiesene Geringschätzung nunmehr gutgethan werden sollte, scheinen sie vorzüglich vor jeder anderen Art von Denkmälern alter Kunst die Zuneigung der Liebhaber und Ausleger zu genießen.

Dagegen sind während eben der Zeit minder günstige Gesinnungen für die sogenannte Majolika, für die bemalten Gefäße aus neuerer Zeit, eingetreten, ja wir möchten behaupten, dieselben wären gegenwärtig weniger gesucht und geschätzt, als die Bilder von gutem Geschmack und schöner Erfindung auf manchen derselben verdienen. Wir glauben deswegen nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn wir historische Nachrichten von der Entstehung dieser Art Kunstprodukte mittheilen, auch über den eigentlichen Kunstwert derselben, wie nicht weniger von den ihnen verwandten Invetriati oder der sogenannten Arte della Robbia nötige Auskunft geben.

Wer die Majolika-Gefäße als Nachahmungen der bemalten antiken Vasen betrachten will, setzt sich der Gefahr einer völlig unrichtigen Ansicht aus. Sie sind, so in der Form als in Geschmack und Darstellungen, von jenen alten Monumenten wesentlich unterschieden; hingegen ist es keinem begründeten Zweifel unterworfen, daß die Majolika ein eigentümlicher Zweig der neuern Kunst und eine Folge der glasuren plastischen Arbeiten gewesen; über welche letztere wir uns demnach zuerst erklären müssen.

Lukas della Robbia,*) ein verdienter Künstler, der zu Florenz im Anfange des XV. Jahrhunderts geblühet, hatte durch mehrere treffliche Werke in Marmor und Erz**) zur Verherrlichung

*) Lukas della Robbia wurde um das Jahr 1388 geboren und war, gleich den meisten plastischen Künstlern seiner Zeit, anfänglich ein Goldschmied. Baldinucci will vermuten, er sei des L. Ghiberti Schüler gewesen, welches aber darum etwas unwahrscheinlich ist, weil die frühesten Werke unseres Künstlers nicht in Erz, sondern in Marmor gearbeitet sind.

**) Das weitläufigste Werk in Marmor, welches Lukas della Robbia hinterlassen hat, ist die Verzierung einer der großen Orgeln in der Domkirche zu Florenz. Daran sind vornehmlich einige Figuren von Kindern, welche Musik zu machen scheinen, mit ungemeiner Sorgfalt ausgeführt, voll Wahrheit des Ausdrucks und gefälliger

ſeiner Vaterſtadt redlich mitgewirkt, aber den hohen Ruhm doch nicht erlangt, welchen ſeine drei großen Kunſt- und Zeitgenoſſen Brunelleſchi, Donato und Ghiberti durch früher aufgeſtellte Produkte ihrer bewundernswerten Talente erwarben. Daher verſuchte er, um ſich auf eine andere Weiſe Beifall und beſſeren Gewinn zu verſchaffen, Bilder aus gebranntem Thon mit farbigen Glasuren zu überziehen. Der Reiz der Neuheit, der Wohlfeilheit der Farben, des Glanzes, nebst dem Glauben an ewige Dauer ſolcher Arbeiten, begünſtigten dieſes Unternehmen beim Publikum dergeltalt, daß unſer Künſtler, um die häufig eingehenden Beſtellungen befriedigen zu können, zwei ſeiner Brüder zu Hilfe nehmen mußte; einer derſelben hieß Octavian, der andere Auguſtin, und beide waren geübte Bildhauer, kamen aber doch dem Lukas an eigentlicher Kunſt und Einſicht nicht völlig gleich. Ihr Neffe Andreas della Robbia *) zeichnete ſich durch viele treffliche Arbeiten vor mehreren andern Künſtlern dieſer Familie, welche inſgeſamt dergleichen Invetriati verfertigt haben, rühmlich aus. Vom Benedetto Buglioni, **) ihrem Seitenverwandten, ſind ebenfalls ſchätzbare Werke ähnlicher Art vorhanden, überdem ſollen auch Andreas Sanſovino und Franz Ruſtici Modelle in Erde durch die della Robbia mit Glasur haben überziehen laſſen.

Die Kenntniſſe, welche Kuſivarbeiter und Maler hunder Fensterſcheiben von den glaſfärbenden Stoffen ſchon lange beſeſſen, leiteten

Naivetät. Gleich unter dieſem Ornament ſind die Pforten der Eatriſchei von unſerm Künſtler in Bronze gearbeitet und mit zehn Baſreliefen gezieret, worauf man den Heiland, die Jungfrau Maria, vier Evangeliſten und eben ſo viele Kirchenväter dargeſtellt ſieht; einer jeden dieſer Figuren ſtehen zwei Engel zur Seite, alle haben ungezwungene Stellungen, geiſtreiche Köpfe und zierlich gelegte Gewänder, die im Geſchmack denen des L. Ghiberti nicht unähnlich ſind.

*) Vom Andreas della Robbia rühren die mit farbigen Glasuren überzogenen Medaglions her, die außen an den Logen der Hoſpitäle degli Innocenti und S. Paolo zu Florenz angebracht ſind. Die zu S. Paolo ſtellen Halbfiguren von Heiligen dar, die am Hoſpital degli Innocenti aber Kinder in Windeln; dieſe letztern beſonders werden ſehr geachtet und verdienen es auch in der That: der Geſchmack iſt zwar weder ſüß noch groß, aber rein und gefällig durch die anſpruchsloſe Einſalt.

**) Benedetto Buglioni verfertigte in der Kirche S. Brancazio zu Florenz eine Pieta und eine Verkündigung, erhoben gearbeitet und bunt glaſiert, wie auch ein paar runde Figuren von eben der Art. In allem herrſcht zwar die löbliche Simpliſität, aber auch zugleich noch etwas von der Steiſigkeit des ältern Kunſtgeſchmacks; doch ſind die Formen der Glieder nicht mager und ziemlich wohl verſtanden, auch fallen die Gewänder gut.

vermutlich den ältern Lukas della Robbia bei den ersten Versuchen, plastische Werke mit verschiedenen farbigen Glasuren zu überziehen. Zwei große Basreliefe über den Pforten der beiden Sakristeien in der Domkirche zu Florenz *) hält man für die frühesten Arbeiten dieser Art, die er öffentlich aufgestellt. Die Figuren derselben sind schön weiß auf blauem Feld, und sie haben also in Betracht der Farbenwirkung Ähnlichkeit mit den bekannten kleinen Basreliefs und Gefäßen, die Wedgwoods Fabrik liefert, nur sind sie nicht matt, wie diese, sondern glänzend; nachher wendete unser Künstler grüne, gelbe und sparsamer auch violette Glasuren zu sehr schönen, stark erhoben gearbeiteten Frucht- und Blumenkränzen an, welche Werken der vorerwähnten Art, nämlich mit weißen Figuren auf blauem Grund, zur Einfassung dienen. **) Alsdann erhielten sowohl runde als Basrelief-Figuren mancherlei Farben, oder eigentlicher gesprochen, della Robbia verfertigte plastische Malereien. ***) Endlich entstanden durch seine fortgesetzten Bemühungen die ersten ein-

*) Diese beiden Basreliefe des Lukas della Robbia stellen das eine die Auferstehung, das andere die Himmelfahrt Christi dar; letzteres hat einige Vorzüge vor dem erstern. Die Apostel zu beiden Seiten des Hellen des Christus machen zwei trefflich angeordnete Gruppen aus und haben hübsche Gewänder mit breiten Falten.

**) Schon Vasari gedenkt eines Werks dieser Art vom Lukas della Robbia mit vorzüglichem Lob, und man findet dasselbe noch über der Thüre einer kleinen Kirche auf dem Mercato Vecchio zu Florenz. Es besteht aus einer Halbfigur der Madonna, welche das Christkind hält, und neben ihr schweben zwei Engel. Die Maria hat schöne Züge und sanften Charakter, das Kind viel Mädes, die Engel Zierlichkeit. Der Blumenkranz, der zur Einfassung des Halbzirkels dient, worin die erwähnten Figuren stehen, ist ganz vortrefflich. Ein anderes dergleichen Werk, vor dem Speisesaal der Mönche zu S. Marco, verdient ebenfalls in Erinnerung gebracht zu werden. Die Maria betet das auf der Erde liegende Christkind an, hinter demselben sind Lilien aufgeschossen, oben neben der Madonna schweben ein paar herrliche Cherubimsköpfe, voll Keuschheit und kindlicher Unschuld, ganz oben halten zwei Hände eine Krone über die Madonna; diese selbst hat sehr anmutige sanfte Züge. Ein sehr schön gearbeiteter Zierat von Früchten umgibt das Ganze.

***) Zu Ende der Via dell' Ariento in Florenz ist in einer offenen Kapelle das größte uns bekannt gewordene Werk von bunt glasuren Figuren zu sehen. Dasselbe stellt, beinahe ganz rund gearbeitet, verschiedene Heilige nebst der Madonna mit dem Kinde dar, über welche letztere zwei schwebende Engel eine Krone halten. Diese Figuren stehen sämtlich in einer flachen Nische, die von einem Fruchtkranz umgeben wird, von Raum zu Raum durch runde Felder unterbrochen, aus denen Köpfe von Heiligen hervorragen. Alles ist in recht gutem Geschmaack ausgeführt, gilt allgemein für eine Arbeit des alten Lukas della Robbia und wäre, als eine solche betrachtet, doppelt merkwürdig, weil dieser Künstler hier besser als in keinem seiner übrigen Werke sich der freieren Eleganz des neuern Stils angenähert und, man könnte wohl sagen, seiner Zeit vorjchritt.

fachen Schmelzgemälde, das ist, es wurden Gestalten mit farbigen Glasuren auf ebenen Flächen dargestellt. *) Vielleicht ist hier die Bemerkung nicht am unrichtigen Ort angebracht, daß uns in keinem von den Werken des L. della Robbia oder seiner Nachfolger hochrote Glasurfarbe vorgekommen ist. Diese muß für ihre Arbeit zu kostspielig oder vielleicht damals die Bereitung derselben noch nicht erfunden gewesen sein. Es sind uns einige Beispiele bekannt, wo die Glasuren vermutlich nicht den gewünschten Ton hatten und man sich durch Anstreichen mit Del- oder Wasserfarbe zu helfen gesucht; indessen läßt sich doch unbedingt nicht behaupten, daß diese Anstriche ein anfängliches Auskunftsmittel der Künstler gewesen; allerdings könnten sie auch später, und um Beschädigungen zu verbergen, aufgetragen worden sein.

Keiner von den Nachfolgern des alten Lukas della Robbia, welche glasurt-plastische Arbeiten gefertigt haben, wußte, so scheint es, das Modell so zweckmäßig wie er zu behandeln. Bei ihm gibt die Glasur den Formen mehr Rundung und Gefälliges, ohne daß sie den Ausdruck schwächt oder der Bestimmtheit des Umrisses schadet; bei den andern überfließt hingegen die Glasur, verwischt die zarten Züge und thut dem Geistreichen des Ausdrucks wesentlichen Abbruch. Dieses war ohne Zweifel mit Ursache, warum die Nachfrage nach solchen Werken abgenommen, die Zuneigung für dieselben allmählich erkaltet, ja sogar gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts völlig ausgegangen ist. Dagegen hob und vervielfältigte sich mit zunehmender Erfahrung die Anwendung farbiger Glasuren als Malerei auf ebenen Flächen.

Unter Begünstigung der Herzoge von Urbino blühte zu Casteldurante eine Fabrik von bemalten Prachtgefäßen zu häuslichem Gebrauch, die wegen des guten Geschmacks in den Darstellungen zum

*) Von den Versuchen des alten Lukas della Robbia, mit Glasur oder Schmelzfarben auf ebener Fläche wirklich zu malen, finden sich gegenwärtig zu Florenz noch zwei an öffentlichem Ort aufgestellt; das eine Stück ist ein mit Zieraten umgebenes Wappen, außen an der Kirche Or San Michele, das andere ein Blumenkranz um die Nische, in welcher das Grabmal des Benozzo Federighi, Bischofs von Fiesole, steht, in der Kirche S. Brancazio. Dieses Werk ist eine Art von *Lavor commesso*; die Blumen, das Laubwerk sind dem Kontur nach ausgeschnitten und andere Stücker mit vergoldeter Oberfläche, welche den Grund der Malerei vorstellen sollen, sauber angefügt.

Teil sehr schatzbar und unter dem Namen Majolika bekannt sind. Diejenigen, welche dergleichen Gefäße bemalten, machten oft von Zeichnungen und Kupferstichen nach Raphael Gebrauch, woraus die Zabel entstanden, dieser große Künstler habe selbst in seiner Jugend Majolika bemalt. Es dürfte indessen kaum erweislich sein, daß zu Raphaels Jugendzeit in der Gegend von Urbino schon dergleichen Gefäße verfertigt worden. Wir haben sogar auf Majolika nie Darstellungen bemerkt, welche nach Vorbildern von alterm Stil gearbeitet zu sein schienen, hingegen offenbart sich auf manchem Stück der Geschmack des Julius Romanus, der Succiari, des Menga u. a. Aus geschichtlichen Urkunden weiß man auch, daß Joh. Battista Franco, ein bekannter venezianischer Maler, der eine Zeit lang zu Urbino gelebt, viele Zeichnungen zu dem bestimmten Zweck, als Vorbilder für Majolika Gemalde zu dienen, verfertigt hat. In andern italienischen Städten entstanden ähnliche Anstalten, vornehmlich zu Pesaro und Faenza,*) welche auch noch fortdauerten, da die erwähnte Fabrik zu Casteldurante bereits eingegangen war, wie lange aber dieselben ihre Produkte mit einigem Kunstreich aus gestattet, ist uns nicht genau bekannt. Wir sahen einige, vermutlich zu Faenza oder zu Pesaro verfertigte Gefäße, die frühestens zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts entstanden sein konnten, weil die darauf angebrachten Malereien Bildern des Hannibal Carracci in der Farnesischen Galerie nachgeahmt sind, und einer unserer Freunde besitzt eine Schale, welche noch jünger sein dürfte, indem das Gemalde derselben im Geschmack des Peter von Cortona erfunden ist, sich auch durch gut beobachteten Ton und Faltung vor den andern auszeichnet.

Nichten wir endlich unsere Betrachtungen auf den eigentlichen Kunstwert der Majolika Gefäße überhaupt, so können dieselben unter den Produkten neuerer Kunst ungefähr auf denselben Platz Ansprüche machen, den die antiken Vasen in gebrannter Erde bei den Monumenten des Altertums einnehmen. Wenn sich aus unbestreitbaren Gründen leugnen läßt, daß Raphael oder andere große Meister

*) Eine Abhandlung des Giov. Battista Passeri, worin derselbe die Geschichte der Majolika-Malerei zu Pesaro beschreibt, könnte hierüber vielleicht ein gutes Licht geben; doch haben wir das Werk, in welchem dieselbe gedruckt sein soll, *Raccolta di Opuscoli etc.*, stampata in Venezia 1758, nicht zur Hand bekommen.

Majolika-Gefäße bemalt haben, so ist es ebenfalls äußerst wenig wahrscheinlich, daß sich antike Vasen, von der Hand berühmter Künstler bemalt, finden werden. Doch wie es manche dergleichen alte Gefäße gibt, die wohlgezeichnete Figuren enthalten, also gibt es auch Majolika, deren Gemälde von Geschicklichkeit ihrer Urheber zeugen. Bei alle dem darf man aber doch nie vergessen, daß der vornehmste Wert sowohl der antiken Vasen als der Majolika keineswegs in der künstlichen Ausführung der Gemälde zu suchen ist, sondern in den schön gedachten Darstellungen auf manchen derselben; wer darum die einen oder die andern als vorzüglich gute Muster zum Unterricht in der Zeichnung ansehen und empfehlen wollte, würde sehr irren; von guten Originalgemälden und antiken Statuen lassen sich in solchem Fall bessere Dienste erwarten; wen aber diese nicht belehren, verfehlt sicherlich seinen Zweck auch bei Vasenzeichnungen und Majolika-Gemälden. Doch, es mißverstehe uns niemand und wähne etwa, daß, weil die antiken bemalten Vasen neben der Majolika erwähnt worden sind, wir beide in eine Reihe gesetzt und gleich angesehen wissen wollen. Dieses ist keineswegs unsere Meinung; vielmehr schätzen wir die antiken Vasen aus voller Ueberzeugung höher, weil die alte Kunst überhaupt höher und vollkommner war und also ihre Produkte, gegen die neuern gehalten, wenn sonst ein gleiches Verhältniß besteht, allemal Vorzüge haben müssen. Mit jenem Reisenden, welcher ein einziges von den Majolika-Gefäßen in der Apotheke zu Urbino einer ganzen Sammlung antiker Vasen vorzieht, *) sind wir daher nichts weniger als einverstanden, würden uns auch willig auf Tausch mit ihm einlassen, falls derselbe eine gute Vasensammlung besäße und wir dagegen einige ansehnliche Majolika-Schüsseln und Teller.

Die Kupfertafel mit Abbildungen von drei Majolika-Gemälden hat keinen andern Zweck, als darstellend zu bethätigen, wie verdienstlich in Geschmack und Gedanken manches derselben sei, und wie wahrhaft würdig des Beifalls und der Unterstützung echter Kunstfreunde ein Unternehmen sein müßte, durch welches, gehörig geprüft und gesichtet, das Beste von Majolika-Gemälden gesammelt, bekannt und gemeinnützig gemacht würde.

*) Siehe Graf Stolbergs Reise nach Italien, IV. Bd. S. 338.

Den Nachrichten, welche im letzten Programm von Majolika-Gefäßen sind gegeben worden, kann ferner noch beigelegt werden, daß dergleichen Gefäße im 16. Jahrhundert sehr hochgeschätzt wurden und man ihnen damals ungefähr die Achtung bewies, welche heutzutage dem Porzellan eingeräumt zu werden pflegt. Majolika von Casteldurante wurde für die vorzüglichste gehalten, und der Herzog Guidobaldus von Urbino glaubte mit einem doppelten Tafelservice (Credenza) davon dem Kaiser Karl V. ein würdiges Geschenk zu machen. Diese waren nach Zeichnungen des J. B. Franco bemalt; für andere, welche halb nachher gedachter Herzog an den König Philipp II. nach Spanien sendete, hatte Thaddäus Zuccherò die Zeichnungen entworfen. Eine Anzahl ähnlicher Gefäße, an denen Form und Malerei vermutlich ebenfalls von der Angabe des Zuccherò ist, werden gegenwärtig noch in der Galerie zu Florenz aufbewahrt und sind durch Erbschaft von den Herzogen zu Urbino an die Großherzöge von Toskana gekommen.

Diejenigen drei Stücke, deren Gemälde die Kupfertafel zu unserm Programm in Umrissen darstellt, rühren allem Anscheine nach ebenfalls aus der erwähnten Fabrik von Casteldurante her. Das erste, mit der Geburt des Adonis, befindet sich in Weimar, die andern beiden gehören zu einer interessanten Sammlung, die noch einige merkwürdige Stücke enthält, in der Kunstkammer zu Gotha und sind mit gnädigster Erlaubnis des kunstliebenden Herrn Herzogs daselbst abgezeichnet worden.

Leben und Tod der heiligen Genoveva. In XIV Platten von den Gebrüdern Franz und Johannes Kiepenhausen. Mit Vorrede und beigelegter Erläuterung. Frankfurt a. M. bei Varrentrapp und Wenner. 1806. Fol.

Der Geschmack am Ritterwesen herrschte schon seit manchem Jahre in der Poesie, ohne auf die höheren Stufen der bildenden Kunst merklichen Einfluß auszuüben. Gebäude nur und Gerätschaften wurden zuweilen mit gotischem Schnörkelwerk ausgeziert; als aber neuerlich ein eigener religiöser Geist, welchen man vielleicht am deutlichsten mit dem Namen des modernen Katholizismus be-

zeichnet, sich in den Stoff der Gedichte mischte, griff derselbe bald auch in die bildende Kunst mit ein. Seine ersten Spuren äußerten sich anfänglich in übermäßiger Wertschätzung alter, noch roher Produkte der deutschen, niederländischen, florentinischen und anderer Malerschulen; dann folgten Versuche, der christlichen Einfalt und frommen Unschuld jener Bilder wieder nahe zu kommen, jedoch mit verfeinertem Geschmack und allen Hilfsmitteln gebildeter Kunst in der Ausführung. — So absichtlich hat indessen wohl noch kein Künstler auf dieses Ziel hingearbeitet, als von den Hn. Kiepenhausen in dem vor uns liegenden Werke geschehen ist, welches theils wirklicher Verdienste wegen eine gute Aufnahme verdient, theils eine solche beim Publikum zu erwarten hat, weil es einer schon weit verbreiteten und immer noch mehr umgreifenden Neigung begegnet.

Ein heidnischer, von den griechischen Musen erzogener Sinn wird freilich unbefriedigt bleiben, ihm werden die Schranken, in denen dieser neu emporsteigende Kunstgeschmack sich bewegt, zu beengend erscheinen. Allein es ist gegenwärtig weder unsere Absicht, das Werk mit einem von den höchsten antiken und modernen Meisterstücken entlehnten Maßstabe zu messen, weil nicht gesagt werden kann, dieselben hätten hier eigentlich als Muster gedient, noch begehren wir mit den Hn. K. über die Richtung ihres Geschmacks zu rechten, indem zu solchem Zweck eine eigene Untersuchung notwendig wäre; sondern wir sind geneigt, Manier und Geschmack oder, wenn man lieber will, Stil und Intention des Werks einstweilen zuzugeben und nur die Eigenschaften desselben zu prüfen, welche weniger vom Urtheile des Künstlers als von seinen Fähigkeiten abhängen.

Und so erscheint uns nun erstlich die Arbeit an den 14 Kupfertafeln reinlich, zierlich, wie auch in Hinsicht der Behandlung völlig zweckgemäß. Denn obschon die Darstellungen bloß aus Umrissen bestehen, so setzt sich doch alles ohne Verwirrung aus einander; manches Konventionelle wird man vergeben müssen, weil solche Monogramme dessen nicht füglich entbehren können. Zweitens herrscht in der Anlage der Falten, in Form und Stellung der Figuren ein gefällig-freundliches, ja sogar elegantes Wesen; Verdrehtes, Gezwungenes oder Unangenehmes haben wir durchaus

nicht gefunden. Es sind auch drüßens die Köpfe größtentheils belebt; einige haben liebliche Züge, wie z. B. Golo und der ältere von den beiden Hirten Tab. 3, Schmerzreich Tab. 14, andere würdige Mienen, wie Bonifacius Tab. 2, Dago Tab. 5 und Graf Siegfried Tab. 12 u. Von gelungenem Ausdruck des Affects möchte sich hingegen kein vorzügliches Exempel nachweisen lassen. Vielmehr zeigt sich in den Werken von Blumen, Kräutern, Beschungen der Kleider und anderen ähnlichen Dingen viel Fleiß, welches einen gefälligen Schein der Ausführlichkeit über das Ganze verbreitet. Die landschaftlichen Gründe Tab. 3 und 13 sind sehr anmutig und verdienen daher mit besonderem Lob erwähnt zu werden. Fünftens bewiesen die Hn R. Tab. 6, wo Maria der heiligen Genoveva erscheint, ein gutes Talent für malerische Anordnung, dessen fernere Pflege wir ihnen hiernut angelegentlichst empfehlen wollen.

Die angezeigten Eigenschaften verraten sammtlich das Bestreben nach dem Gefälligen, und niemand wird in Abrede stellen mögen, daß unseren Künstlern ihre Absichten dieser Art oft gelungen sind. Auch gehen die Forderungen, welche bei weitem die größere Zahl der Liebhaber an Kunstwerke machen, auf nichts Höheres oder Kräftigeres, als wir hier geleistet sehen. Denn um ohngefähr ähnlicher Verdienste willen ist Flaxmans Umrisse in Deutschland überschwenglicher Beifall zu theil worden; warum sollten nun die Riepenhausischen weniger Günst finden? — Zwar baute Flaxmans Kunst, wenigstens in den Darstellungen zum Homer und zum Aeschylos, einen weit ergiebigeren Boden; unseren Landeuten aber soll es nicht zum Nachtheil gereichen, wenn sie mit Liebe sich eines andern Feldes angenommen, worauf unstreitig auch schöne, obgleich nicht so mannigfaltige Früchte zu gewinnen sind.

Die Erläuterungen lassen sich sehr gut lesen. Sie erhalten kurz und in einem blühenden Stil die Begebenheiten der heiligen Genoveva. Aber inwischen ein lebhaftes Interesse für die Umrisse der Hn Riepenhausen gefaßt hat, wird aus L. Tieck's schätzbare Dichtung sich den Sinn und die Absicht der Künstler am besten entfalten können.

Endlich müssen wir auch nicht unbemerkt lassen, daß der Druck und das Papier des beurtheilten Werks von vorzüglicher Schönheit sind.

Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen,
nebst Titel, Vorrede und Albrecht Dürers Bildniß, zu-
sammen 23 Blätter, in lithographischer Manier gearbeitet
von N. Strigner. 1808.

Zwar sind wir gefaßt, von dem anzuzeigenden Werke viel Gutes und Löbliches zu berichten, denn die oft wiederholte Durchsicht desselben ist uns in dieser unfruchtbaren Zeit eine trostreiche Gemütsberuhigung gewesen; aber seine Verdienste sind auch von solcher seltenen Art, daß wir befürchten, unser bestes Lob möchte kaum das gebührende sein.

Der Fall ist folgender: Wenig bekannt, bewahrt seit langem die Münchner Bibliothek ein auf Pergament schön gedrucktes Buch, welches wahrscheinlich einst zum gottesdienstlichen Gebrauch eines bayerischen Fürsten gedient; auf dem Rande der Blätter ist es mit Federzeichnungen von Albrecht Dürer und zuletzt mit noch acht dergleichen Zeichnungen von Lukas Cranach geschmückt. Dürers Zeichnungen, welche vor den Cranach'schen große Vorzüge haben sollen, werden hier auf zwanzig Tafeln (Steindruck) dem kunstliebenden Publikum vorgelegt. Hätte uns jemand diese Darstellungen ausführlich beschrieben, die Motive angemerkt, deren sich der Meister bedient, die Gewandtheit, womit er sich in den beschwerlichen Raum der Blattränder zu fügen gewußt, die geschmackvollen Kompositionen, die Zweckmäßigkeit der einzelnen Teile zum Ganzen: hätte, sagen wir, jemand, auf dessen Einsichten allenfalls zu trauen war, uns alle diese Eigenschaften nach der Wahrheit beschrieben, dennoch würden wir gezweifelt haben, ob wirklich von Werken Albrecht Dürers die Rede sei, und nur der Augenschein, des Meisters unverkennbare Eigentümlichkeit im Geschmack der Formen und Falten, seine Art, die Feder zu führen, Name und Jahrzahl (1515), welche jedem Blatt beigefügt sind, konnten uns überführen. Sonst hielten wir Dürern für einen ernsten Künstler, der mit pünktlicher Treue und offenem Sinne für Leben, Farben und Formen die Natur nachahmte, dem diese Nachahmung auch zuweilen ohne die gewöhnliche unangenehme Härte gelungen, und von dem alsdann verschiedenes Einzelne zustande gebracht worden, z. B. Porträtköpfe, welches dem Herrlichsten in der neueren Kunst nahe kommt; wir

erkannten ebenfalls, daß er Fruchtbarkeit in Erfindungen befehlen, allein wir glaubten ihn ohne Muth und wenig fähig, in eine heitere, poetische Stimmung überzugehen. Die vorliegenden Nachbildungen Durerscher Handriffe erweitern und berichtigten indessen unsere Ansicht seines Kunsttalents. Er erscheint hier freier, als wir gedacht, anmutiger, heiter, humoristisch und über alle Erwartung gewandt in der durch äußere Bedingungen notwendig gewordenen Wahl seiner Motive, der Symbolik seiner Darstellungen. Die Aufgabe erforderte, daß das Ganze innerhalb des Charakters einer bloßen Verzierung bleiben sollte, und ohne diese vorgezeichneten, schlinbar engen Schranken zu übertreten, hat der große Meister nichtsdestoweniger einen überschwenglichen Reichthum bedeutender Gegenstände anzubringen gewußt; ja, man kann wohl fragen, er läßt die ganze Welt der Kunst vor uns vorübergehen, von Figuren der Gottheit bis zu den Kunstingen des Schreibemeisters.

Da unsere Leser bereits erfahren haben, zu welchem Zweck diese Zeichnungen Durers ursprünglich verfertigt worden, und da wir voraussetzen dürfen, daß jeder Kunstfreund bemüht sein werde, sich sobald als möglich das Vergnügen eigener Anschauung zu verschaffen, so wäre es überflüssig, hier ein Verzeichniß von dem Inhalt derselben zu geben. Anstatt dessen aber wollen wir sie nach ihren vorzüglichsten Eigenschaften betrachten, um dadurch die Bewunderung zu rechtfertigen, die wir für sie empfinden.

Hohes und Würdiges. Das Erhabene ist in der neueren Kunst eine gar zu seltene Erscheinung, als daß man dasselbe auch von Albrecht Dürer billigerweise sollte fordern dürfen. Indessen zeigen doch einige von den hier dargestellten Figuren des ewigen Vaters wirklich hohen Sinn, und eben dieses muß man auch der Darstellung auf der 5ten Platte, in ihrem ganzen Zusammenhange betrachtet, einräumen. Unten jammern nämlich in den Klammern des Fegefeuers gequalte Seelen; eine derselben wird von einem Engel emporgetragen, wo über den Wolken im stillen Lichtraume die Gottheit segnend thronet. Abgesehen von der Würdigkeit, die im Ganzen liegt, der herrlichen Beziehung eines Theils auf den anderen, paßt auch die Komposition unverkennlich für den Raum oder scheint vielmehr mit demselben so eins, so unmittelbar aus ihm hervorgegangen wie jene bewunderten Parzen des Raphael auf

einem Pilaster der Vatikanischen Logen. Die Platte 21 enthält eine ungemein würdige Christusfigur. Pl. 18 einen Heiligen mit Krone, Schwert und Bischofsstab, noch vortrefflicher. Auf Pl. 20 und Pl. 25 kommen unten querüber kämpfende Gruppen vor und höher am breiten Seitenrand in beiden Blättern, welche Gegenbilder zu sein scheinen, jedesmal ein Engel auf Wolken; der eine liest ungestört ruhig in einem Buche, der andere, ein Rauchfaß haltend, scheint in stiller, andächtiger Betrachtung. Dieser symbolisch bedeutende Gegensatz von Streit und Gewühle der Welt mit himmlischem Frieden hat uns ebenfalls wert geschienen, hier unter den Beispielen hoher Gedanken erwähnt zu werden.

Ebles und Zartes. Unter den Figuren von edelm Charakter ist der heilige Georg, Pl. 4, zu bemerken, wie auch Pl. 8 der Wohlthätige, der einem halbnackten Bettler Almosen reicht. An beiden Figuren der zuletzt genannten Gruppe wird ein breiterer Stil der Formen wahrgenommen, als in Dürers Arbeiten sonst gewöhnlich ist. Gleiches Verdienst hat auch der Ritter Pl. 7, welcher, sich gegen den Tod, der ihn antastet, zu verteidigen, das Schwert zieht. Himmlisch rein und schön erscheint Pl. 23 der das Heil verkündende Engel; in der Maria aber, Pl. 22, umschwebt von Cherubinen und über ihrem Haupt die Taube, drückt sich stille, andächtige Ergebung aus. Auch die heil. Klara, Pl. 2, hat, obwohl sonst völlig das eigentümliche Gepräge des Dürerischen Geschmacks, doch viel zarten weiblichen Reiz, ist reich drapiert und der Wurf der Falten gut erdacht.

Humoristisches. In Dürers Kupferstichen, Holzschnitten und übrigen bekannteren Werken wird selten mehr als bloß ein leiser Anklang dieser Eigenschaft verspürt; hier aber, wo er durchaus mit heitererer Stimmung als gewöhnlich scheint gearbeitet zu haben, tritt der humoristische Geist deutlicher hervor. Der urinbeschauende Doktor, Pl. 5, mit dem Unglück weissagenden Zeichen eines erdroffelt über ihm hängenden Vogels; der beim Tanz, Pl. 43, von einer Bremse verfolgte und mit Geschrei fliehende Bauer; Satan, über welchen ein gewaltiges Ungewitter losbricht, bezüglich auf die Verkündigung, Pl. 22; der zerlumpfte Säufer, Pl. 33, den eine Löffelgans anschreit und Bremsen umsumfen, verdienen alle als in dieser Art vorzüglich bemerkt zu werden. Zugleich wollen wir auch

hier der scherzhaften Erfindung Pl. 12 gedenken, obwohl solche nicht eigentlich unter die Jubel des Humoristischen gehören mochte. Der Künstler hat nämlich eine Art von Kandelaber gezeichnet, auf welchem oben ein Teufelchen sitzt; unten endigt der Kandelaber in eine Kugel und Zapfen, um ihn auf dem Fußgestelle festzuhalten, aus diesem Fußgestelle geht eine Explosion los, die den Kandelaber gewaltsam in die Höhe treibt, ein Paar Genien ober scheinen bemüht, ihn sowohl in gerader Haltung zu erhalten, als auch wieder in sein Fußgestelle einzusenken. Es konnte sein, doch wagen wir nicht, es zu behaupten, daß der Künstler allegorischen Sinn damit habe verbinden wollen; zum wenigsten ist der gegenüberstehende schmale Rand des Plattes mit allerlei musikalischen Instrumenten wie auch mit Karven verziert, und am Leuchter selbst sind Narren gesichter angebracht, alas Dinge, womit unsere frommen Vorfahren auf weltliches Treiben und eitle Lustbarkeit auszuweisen pflegten. Dem sei übrigens, wie ihm wolle, der Einfall ist sonderbar, artig, vielleicht einzig und die Genien besonders mit seltener Anmut gedacht, kindlich gefällig; wir machen daher von ihnen einen schließlichen Uebergang auf

das Naive. Freilich wird es nichts Unerwartetes sein, wenn wir Arbeiten von Albrecht Dürer eine Eigenschaft zuschreiben, welche alle guten Künstler seiner Zeit besaßen. Unter dessen hat er auch in diesem Etich hier Ausserordentliches geleistet oder, wenn man lieber will, sich selbst übertroffen. Der Pl. 1 im Geweige der Arabeske sitzende Mann, welcher auf der Schalmei bläst, kann unmöglich natürlicher gedacht werden. Von gleichem Gehalt ist ein anderer, Pl. 43, ebenfalls im Geweige sitzend, der tanzenden Bauern aufspielt; auch sind diese Bauern selbst im höchsten Grade wahr, einfach und ihrer Natur gemäß dargestellt. Von edlerem Geschmack haben wir gesehen, aber nicht weniger mit ungeschultem Reiz geschmückt, erscheinen die beiden Kinder Pl. 23, deren das eine einen Baum in ein Gefäß zu pflanzen, das andere die Zweige desselben hinaufsteigen bemüht ist.

Allegorisch Bedeutendes. Ueber dem Ritter, Pl. 7, der sich gegen den Tod verteidigen will, steht eine Gewitterwolke, ein Falke steht auf einem Kaiser, und der Mond steht im neuen Lichte am Himmel. Der moralische Sinn hiervon ist nicht schwer zu

erraten: doch scheint uns die Allegorie der folgenden Platte noch feiner gedacht, reiner und einfacher. Ueber dem Wohlthätigen nämlich, der das Almosen reicht, sieht man in der Verzierung einen Pelikan angebracht. Der Hahn, welcher auf dem Zweige sitzt und aus vollem Halse kräht, über dem Manne, der zum Tanz aufspielt, Pl. 43, ist auch unter den Allegorien anzuführen, könnte aber vielleicht mit nicht weniger Recht auch den oben erwähnten humoristischen Motiven beigezählt werden.

Malerische Freiheit. Albrecht Durer tritt nicht oft so frei, so unbefangen, mit so reizenden Kompositionen auf, als hier der Fall ist. Johannes der Evangelist, Pl. 11, in Begeisterung über die ihm erscheinende Maria mit dem Kinde, sitzt schreibend in einer Felsklüfte und erfreut durch die poetische Ruheheit des Gedankens. St. Georg, Pl. 4, halt den erlegten Drachen am Hals gefaßt. Er wurde, wie man wohl sieht, vom Künstler wegen des langen schmalen Raumes auf diese Weise dargestellt, paßt aber vortreflich an die Stelle und ist als Motiv neu und von keinem andern Künstler noch benutzt. Verdienste eben solcher Art zieren auch die schon in andern Betracht gelobte Verkündigung, Pl. 22 und 23. Durch malerische Freiheit in der Wendung nimmt sich die einem Herkules ähnliche Figur Pl. 33 sehr vorteilhaft aus. Der Säuser mit der Schnabelgans und der Gruppe von Gefaßen, zwischen denen er liegt, ist beinahe unverbesserlich angeordnet, und in gleicher Hinsicht verdient der Kampf Pl. 20 großes Lob. Raum ist es möglich, lebhafter bewegte Figuren zu denken oder die beiden Gruppen der Streitenden geschickter zum Ganzen zu verbinden.

Zieraten. Die historischen und andere Figuren hat unser Künstler mit arabesken Zieraten begleitet. Diese nehmen meistens den schmalern Rand der Blätter ein und bestehen vornehmlich aus Rosen und Weinranken, die jedoch keineswegs angstlich der Natur nachgebildet sind, sondern es erscheinen zwischendurch abwechselnd mancherlei andere Ranken und Blätter, endlich verlaufen sich die Ranken allemal in kunstliche Zuge, wie Schreibemeister zu machen pflegen. Masken, Vogel und andere Tiergestalten sind als weiterer Schmuck, wo es nötig schien, angebracht. Betrachtet man diese Arabesken im ganzen, so äußert sich freilich der damals in Deutsch-

land herrschende Geschmack spiziger, bornartiger Blätter und kno-
tiger Zweige, weil die herrlichen antiken Muster wenig bekannt sein
mochten; sie sind also nur nach den Bedingungen des Zeitgeschmacks
schön zu nennen, aber, in sofern dieser zugegeben wird, in der That
vortrefflich.

Christliches. Madonnen, Engel, Heilige, kurz alles, was
aus innigem Gefühle, aus frommem Herzen, aus keuschem Sinne,
aus altväterlicher Einfalt und Redlichkeit nur aufgeht, ist sehr
tüchtig, nachahmenswert möchten wir sagen, wenn nämlich repro-
duziert werden könnte, was dem Geist einer längst vergangenen
Zeit entquollen ist.

Künstlerische Behandlung. Oft bewies Dürer in seinen
Kupferstichen und Gemälden überflüssigen, etwas trockenen Fleiß
und Pünktlichkeit; nur in einigen der besten Arbeiten desselben
wird meisterhaft freie Behandlung wahrgenommen. Von solcher
Eigenschaft mögen denn auch die nun bekannt gemachten Handzeich-
nungen sein. Ueberall erscheint in denselben die sichere Fertigkeit
eines großen vollendeten Meisters, der mit wenig Strichen viel zu
bedeuten versteht. Hr. Joh. Joachim von Sandrart, der sie
gesehen, hat also wohl Recht, wenn er in seiner „Deutschen Akademie“,
T. II, S. 224, ganz treuherzig versichert, sie seien über die Maßen
vernünftig schraffiert. Wir stehen nicht an, diesen Ehrenmann
noch überbietend, zu sagen: wie Gottes Friede und höher als alle
Vernunft!

Unerwartete Betrachtungen und Schluß. Wer
überlegt, daß die Zeichnungen, von denen gehandelt worden, bloß
Marginalverzierungen eines Andachtsbuches sind, muß zur Verehrung
und Hochachtung gegen ein Zeitalter sich gedrungen fühlen, in wel-
chem so viel Kunst, so viel Kunstliebe geherrscht, als es bedarf,
solche Werke hervorzubringen. Wir sind keineswegs geneigt, die
Zeit, in der wir selbst leben, herabzusetzen; aber gerade von dieser
Seite möchte ihr eine Vergleichung mit jener schwerlich zum Vorteil
reichen. Ja, wir würden keine Wette darauf eingehen, ob Al-
brecht Dürer selbst, wenn er jetzt ohne seinen großen Namen wieder
aufstehen würde, von irgend einem eleganten Bücherbesitzer so leicht
ein schönes Belin-Exemplar zum Bezeichnen erhalten dürfte, auch
wenn er die Arbeit umsonst thun wollte. — Uebrigens versichern

wir ernstlich, daß nach vielfältiger, prüfender Durchsicht der angezeigten Blätter wir keine wirklich schwache Seite daran ausspähen oder Anlaß zu einigem begründeten Tadel finden konnten; vielmehr hat unsere Neigung für das Werk, unsere Hochachtung für den Meister desselben immer mehr zugenommen. Sollte es etwa einigen unserer Leser als ungewöhnlich und ganz außer der Regel scheinen, daß die gegenwärtige beurteilende Anzeige fast aus lauter Lobsprüchen gewebt ist, so bitten wir sie, auch die besondere Veranlassung zum Lob zu bedenken, die weder ihnen noch uns so bald wieder begegnen wird.

Herr Strigner, der durch die hier vorgelegten lithographischen Versuche von sich und der jüngstgeborenen Kunst, in welcher er arbeitet, sehr gute Hoffnungen erregt, hat sich große Mühe gegeben, Dürers Federstriche genau nachzuahmen, und so viel wir, ohne die Originalzeichnungen gesehen zu haben, urteilen können, ist es ihm auch überdem noch gelungen, vieles von dem Geiste derselben auf seine Tafeln zu bringen. Wir sind ferner benachrichtigt, daß das Werk aus einer Anstalt hervorgegangen, welche unter dem Einfluß des jedes Gute mit Eifer befördernden Herrn von Aretin steht; darum dürfen die Kunstliebhaber hoffen, derselbe werde bald, ihre Wünsche zu befriedigen, öffentlich anzeigen lassen, wo und um welchen Preis sie sich Exemplare verschaffen können. In demjenigen, woraus wir die vorstehende Anzeige verfaßt, sind die Platten Nr. 1—43 bezeichnet, doch folgen sie einander, wie man aus der zu Anfang bemerkten Gesamtzahl der Blätter gesehen haben wird, nicht in ununterbrochener Ordnung. Ob also noch einige Blätter zurück sind oder ob diese ununterbrochene Nummernfolge eine andere Beziehung hat, muß durch die in der Vorrede zu liefern versprochene Uebersicht des Ganzen noch ins Klare kommen.







Stanford University Libraries



3 6105 014 153 451

JG 52
v. 30

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

--	--	--

